

Н. Л. СТЕПАНОВ

ЛИРИКА ПУШКИНА



ОЧЕРКИ
И
ЭТЮДЫ



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
Москва 1959

ОТ АВТОРА

Лирика Пушкина — наименее изученная область его творчества. Даже в монографических работах, посвященных Пушкину, ей обычно отводится весьма скромное место. Специальных исследований о лирике Пушкина почти нет.

Не претендуя заполнить предлагаемой читателю книгой этот существенный пробел, я тем не менее считаю своевременным обратиться к ряду вопросов, которые способствуют уяснению идейного содержания и художественных принципов пушкинской лирики.

Книга состоит из отдельных очерков и этюдов. Автор не ставил своей целью монографическое изучение лирики Пушкина, ее эволюции, ее историко-литературного значения и места. Такое изучение невозможно вне характеристики мировоззрения и творческого пути поэта в целом. Это скорее заявка на темы, до сих пор мало обследованные или вовсе не изученные в нашем литературоведении.

Вопросы и темы, поставленные в книге, выбраны автором с таким расчетом, чтобы привлечь к ним внимание исследователей, продолжить зачастую уже начатый спор и вместе с тем дать для читателя комментарий к лирическим произведениям Пушкина.

В книге два раздела: в первом помещены очерки и этюды общего характера, касающиеся вопросов, относящихся ко всей лирике Пушкина («Лирика Пушкина», «Священная жертва», «Образ автора в лирике Пушкина», «О жанрах», «Слово в лирике Пушкина», «О рифме»).

Второй раздел книги состоит из заметок об отдельных стихотворениях, которые дополняют очерки первого раздела. Самостоятельный очерк посвящен характеристике лицейской лирики Пушкина, поскольку она занимает особое место в творческом развитии поэта.

Автору хотелось адресовать свои очерки к широкому читателю, интересующемуся поэзией Пушкина. Поэтому он стремился избежать загромождения изложения отсылками к истории вопроса, библиографическими сносками и экскурсами, что значительно увеличило бы объем книги и затруднило ее чтение. Выбор отдельных стихотворений для «этюдов» диктовался актуальностью вопросов, с ними связанных, а также личным вкусом автора книги.

Все очерки и заметки печатаются впервые, за исключением очерка «О стиле лирики Пушкина», опубликованного в 1937 году во втором номере журнала «Литературная учеба» и помещаемого здесь в переработанном виде, и этюда «...Вновь я посетил...», напечатанного в шестом номере журнала «Литература в школе» за 1958 год.

Считаю своим долгом выразить глубокую благодарность товарищам, которые помогли мне своими советами в работе над этой книгой. Особенно большую помощь оказали мне Д. Д. Благой, а также Ю. Г. Оксман, В. Н. Орлов и Н. П. Ждановский.





ЛИРИКА ПУШКИНА

Один из глубоких ценителей и поклонников творчества Пушкина — А. М. Горький говорил, что в томике стихов Пушкина он находит «больше мудрости и живой красоты, чем в холодном мерцании звезд или в ритмическом прибое океана, в шепоте леса или в молчании пустыни»¹. В этих словах Горького прекрасно передано основное, что отличает лирику великого русского поэта, — ее жизненность, ее подлинная человечность. В отличие от закономерного, объективно свершающегося круговорота природы, лирика Пушкина насыщена мыслью, напряжением чувства — она не остается холодной и созерцательной, а полна всем богатством переживаний поэта, его откликами на жизнь, неизменно связана с нею. «Живая красота» — вот лучшее и наиболее адекватное определение пушкинской поэзии. Да и сам Пушкин, упоминая в своих стихах о «равнодушной природе», противопоставлял ей живую мысль человека, неизменную одушевленность и страстность его чувств и переживаний, «волненье грустное души». Красота мысли, красота

¹ См. М. Горький. О Пушкине. М. — Л., 1937, стр. 76—77.

жизни, красота чувства — вот основной смысл и содержание лирики Пушкина, ее непреходящее значение для все новых и новых поколений читателей.

Лев Толстой отмечал, что у Пушкина «чувство красоты развито... до высшей степени, как ни у кого»¹. Но это чувство красоты у Пушкина отнюдь не является любованием совершенством формы при всей ее безупречности и подлинном совершенстве, а возникает из сознания красоты самой жизни, из сознания внутренней красоты человека. Недаром Пушкин называл поэтическое творчество «святой лирой», пробуждающей у человека в его повседневной жизни, в его «заботах суетного света» сознание прекрасного, облагораживающей его.

Лирика Пушкина — чудо русской поэзии. Она сочетает в себе высокую гуманность, глубину мысли, гармоническое совершенство формы, которые так поражали и восхищали как современников поэта, так и многочисленные поколения его читателей вплоть до нашего времени. В лирических стихах Пушкина с особенной полнотой и вместе с тем со скупой сдержанностью раскрывается личность самого поэта, внутренняя сила и богатство его восприятия жизни. Но Пушкин не замыкался никогда в узкой сфере своих личных впечатлений, субъективного «самовыражения». Его лирика откликалась на все многообразие действительности, на все голоса окружающего его мира.

«Что же было предметом его поэзии? — восторженно писал Гоголь. — Всё стало ее предметом и ничего в особенности. Немеет мысль перед бесчисленностью его предметов»². Это впечатление безграничного богатства и разнообразия пушкинской поэзии, отзыва на все голоса и явления жизни прежде всего возникает при погружении в его лирический мир. Сам Пушкин уподоблял себя эху, видя назначение поэта в этой всеобщей отзывчивости:

¹ См. А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I. М., 1922, стр. 38.

² Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. 6. М., 1953, стр. 33.

Ты внемлешь грохоту громов,
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
 И шлесть ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
 И ты, поэт!¹

Лирика занимает особое место в творческом наследии поэта. Хотя она тесными узами и связана с его поэмами, драматическими произведениями в стихах и другими видами его творчества, необычайно разнообразного и многостороннего, но в то же время сохраняет свои особенности, свои специфические черты.

С полным правом увидел Гоголь в творчестве Пушкина выражение русского национального характера: «В нем, как будто в лексиконе, заключились все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство. Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла»². Эти хорошо известные слова Гоголя хочется еще раз повторить, ибо в них сказано все главное — и о национальном своеобразии Пушкина, и о богатстве и силе его поэтического языка, и о высоком нравственном содержании его поэзии. «Очищенная красота» пушкинской поэзии — это не внежизненная, абстрактная, умопостигаемая красота, а, как показал Гоголь, красота, освобожденная от случайных примесей, красота русского национального характера, внутренняя, духовная красота личности самого поэта.

Развивая мысль Гоголя, Белинский исчерпывающе

¹ Все цитаты из Пушкина даются по Полному собранию сочинений А. С. Пушкина в десяти томах (издание второе). М., Изд. Академии наук СССР, 1956—1958.

² Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. 6 М., 1953, стр. 33

определил основной характер лирики Пушкина, ее «общий колорит», как «внутреннюю красоту человека», как «лелеющую душу гуманность»¹. В поэзии Пушкина пленяет ее глубокая человечность, ее духовное изящество, благородство чувств и переживаний, глубина и ясность мысли. Человеческое предстает в его лирических стихах в высоком, благородном и в то же время земном своем проявлении. Пушкин и в своей лирике остается великим реалистом, поэтом, прочно связанным с действительностью. Человек — вот что в центре внимания Пушкина, человек в его внутренней жизни, в его отношении к миру. Это и придает лирике поэта ту глубину и реалистическую насыщенность, которые сказались и в жизненной правдивости созданных им образов.

Человек, который являлся в глазах просветителей XVIII века идеальным, но абстрактным понятием, в творчестве Пушкина показан во всем индивидуальном богатстве своей личности, в его исторических связях, в его психологической конкретности. В этом заключалось огромное прогрессивное значение поэзии Пушкина, ее неослабевающее воздействие. Природа, история, общество, внутренний мир личности — все это составляет содержание лирики Пушкина, определяет ее открытость миру, ее живое многообразие.

Пушкин — поэт-мыслитель. Его стихи выражают необычайно многостороннее и углубленное познание мира. Лирика Пушкина — это и есть процесс поэтического осознания мира, хотя в его стихах нет никакой отвлеченности, дидактики. Пушкин не являлся цеховым философом, сторонником какой-либо определенной философской системы. Он был прежде всего поэтом, выражал свои мысли на языке поэзии. И тем не менее в своей лирике, как и во всем своем творчестве, Пушкин говорил о самых больших и всегда волнующих вопросах — о любви и смерти, о судьбах народа, о прекрасном в человеке, о роли искусства.

Совершенно ложно представление о Пушкине как

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. 7. М., 1955, стр. 339.

стороннике «чистой поэзии», каким пытались одно время его представить. Его поэзия неразрывно связана с жизнью, она отвечает на самые различные вопросы как его эпохи, так и последующих поколений читателей.

Белинский провозгласил, что «Пушкин был призван быть первым поэтом-художником Руси, дать ей поэзию, как искусство, как художество, а не только как прекрасный язык чувства»¹. Этим Белинский не хотел, конечно, ограничить значение Пушкина как поэта одним лишь художественным достоинством его творчества — Белинский в самое понятие «художественность» включал уже единство художественной формы с идейным содержанием поэзии. Более того, в приводимой здесь формулировке Белинский подчеркнул именно познавательный характер поэзии Пушкина, отличной от «языка чувства», от одного лишь эмоционального ее воздействия.

«Художественность» лирики Пушкина и заключалась как раз в том, что в огромном богатстве мыслей, переживаний, наблюдений, идущих от действительности, в самых различных и даже «прозаических» проявлениях жизни, до него часто не допускавшихся в пределы поэзии, Пушкин раскрыл художественность, эстетическую значимость. Это аполлоническое начало в творчестве Пушкина по-разному истолковывалось. Реакционная критика неоднократно провозглашала Пушкина певцом чистого искусства, рожденным лишь «для звуков чистых и молитв». Однако быть «первым русским художником-поэтом», как назвал Пушкина вслед за Белинским в своей речи на открытии памятника поэту И. С. Тургенев, вовсе не означало являться представителем «чистого искусства». «Гармония», носителем которой являлся Пушкин, отнюдь не приводила его ни к отрещению от жизни, ни к игнорированию острых ее противоречий. «Мудрость» Пушкина, аполлоническое начало, заложенное в его творчестве; в том, что все противоречия, весь «хаос» жизни он под-

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 7. М., 1955, стр. 316.

чиняет разуму, видит за случайностью этого «хаоса» внутреннюю закономерность, поступательный ход истории. Этим определяется и тот гуманный пафос лирики Пушкина, который сказывается в ее ясной просветленности и высоком оптимизме, в ее поэтической гармонии.

Пушкин принадлежал к числу тех великих гениев, которые открыли духовный мир человека новой эпохи, человека XIX века. Это был мир, отличный от сознания людей минувшего столетия, ознаменованный утверждением личности во всей ее сложности. Гёте и Байрон, Шиллер и Гюго, Мицкевич и Пушкин являлись зачинателями нового движения в поэзии — каждый по-своему прокладывали пути в будущее, выражая в своем творчестве особенности своей национальной культуры.

Жизненной полнотой своей лирики Пушкин ближе всего к Гёте, которого он сам называл «великим»¹. Но в то же время насколько он далек от олимпийского спокойствия Гёте, чужд его объективизму! Лирика Пушкина эмоциональнее, чем лирика Гёте, в большей мере проникнута выражением личности автора. Объективизм и эстетический гуманизм Гёте, скептицизм его мировоззрения были во многом чужды Пушкину. Адам Мицкевич в своих воспоминаниях засвидетельствовал, что Пушкин «не любил философского скептицизма и художественной бесстрастности, какие видел у Гёте»². Пушкина сближает с Гёте материалистическое понимание целостности мира, ощущение взаимосвязи явлений и вместе с тем стремление к гармонии. Лирика Пушкина, как и лирика Гёте, тесно связана с действительностью. Она является поэтическим обобщением тех явлений действительности, тех личных переживаний и чувств поэта, которые он выражает в их всечеловеческой всеобщности и значимости.

¹ «Фауста» Гёте Пушкин называл «величайшим созданием поэтического духа», «представителем новейшей поэзии», подобным «Илиаде» древности.

² А Мицкевич Собрание сочинений, т 4 М., 1954, стр 96

В двадцатые—тридцатые годы XIX века в Европе господствующее место занимала романтическая поэзия. Байрон, Мицкевич, Ламартин, Гюго, Мюссе, Вордсворт — в той или иной мере современники Пушкина, произведения которых он хорошо знал. Отдавая дань романтизму в начале двадцатых годов, Пушкин очень скоро преодолел его влияние и встал на путь реализма. Особенно большое значение для него имела мятежная поэзия Байрона. Пушкин, однако, сумел преодолеть его воздействие, пойти иным путем. Высоко ценя творчество Байрона, в особенности его поэмы, он тем не менее писал, что «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человеческую, потом отвлёкся от них и погрузился в самого себя». Это индивидуалистическое, субъективное начало творчества Байрона Пушкину было чуждо, так же как и патетический стиль романтической поэзии Гюго. Пушкин воспитывался на строгой ясности и пластической гармонии античной поэзии, на образцах поэтов французского классицизма, уверенность которых во всемогущество человеческого разума, рационалистическая трезвость и смысловая точность их стихов остались для него неукоснительным образцом на всю жизнь.

Но Пушкин был уже человеком XIX века, не только преодолевшим метафизический рационализм просветителей XVIII столетия, но и вставшим на путь историзма и психологического анализа. Его лирике присуща та психологическая тонкость и многогранность чувств и переживаний, та глубина в понимании взаимосвязи явлений жизни, которых не хватало поэтам прошлых эпох.

Пушкин особенно высоко ценил поэтов французского классицизма — Расина, Вольтера, Лафонтена. Однако для лирики Пушкина эти поэты могли иметь лишь очень небольшое значение. Нецелесообразно примерять Пушкина к корифеям мировой лирической поэзии — Горацию, Петрарке, Гёте, Байрону или другим поэтам. Лирика Пушкина сложилась в иных исторических условиях, на основе иной национальной традиции и в то же время вобрала опыт мировой лите-

ратуры — от античной поэзии до Байрона и Гёте. Но самый характер лирики Пушкина: сочетание в ней глубины и богатства оттенков мыслей и чувств человека XIX века и пластической ясности формы, восходящей своими истоками к античности и классицизму, необычайная жизненная полнота и естественность, сила реалистического искусства — явление, принципиально новое и замечательное в развитии всей мировой лирики.

Устанавливая связи Пушкина с его западными предшественниками и современниками, не следует забывать о русской литературе, о тех поэтах, которые ко времени появления стихов Пушкина уже намечали национальную поэтическую традицию. Русская поэзия XVIII и начала XIX века во многом подготовляла почву для Пушкина. Ломоносов, Державин, Радищев, Карамзин, Жуковский, Батюшков создали к этому времени поэтические произведения, в которых раскрылись богатые возможности, таившиеся в русском языке, в русском стихе. Достигнутое ими во многом способствовало стремительности творческого роста Пушкина.

Державиным была открыта для русской поэзии сфера частного быта, конкретных проявлений жизни, хотя и включавшихся им в систему поэтики классицизма. Радищев показал пример гражданской поэзии, насытил ее революционным содержанием, передовыми идеями своего века. Поэзия Жуковского открыла сферу внутренней духовной жизни, «субъективности».

Пушкин отнюдь не эклектически сочетал в своем творчестве принципы классицизма и романтизма; он создал новый поэтический метод, реалистическую лирику, глубоко и правдиво выразившую личный мир человека в его отношении к окружающей действительности. Лирика Державина и даже лирика Жуковского не обладали такой конкретной индивидуальностью и в то же время широтой общественного кругозора, пониманием глубоких исторических связей между личностью и обществом, которые отличают лирику Пушкина.

Реализм лирики Пушкина преодолел условность классицизма и романтизма, но вместе с тем усвоил положительные достижения этих художественных направлений. Чувство гармонической соразмерности, логическая точность выражения, присущие классицизму, являются неотъемлемыми свойствами поэтики Пушкина. Вместе с тем провозглашенная романтизмом свобода от правил и норм, выражение личности в ее индивидуальном проявлении, эмоциональное богатство переживаний и оттенков чувств вошли органически в широкую реалистическую систему его творчества.

Для Пушкина имел большое значение пример Державина, который впервые ввел в русскую поэзию земные, чувственные понятия и предметы. Радость узнавания реального мира, представляющего в его вещественности, в богатстве красок, отличала поэзию Державина от абстрактности классицизма. Державин сказал о зиме:

Идет седая чародейка,
Косматым машет рукавом.

(„Осень во время осады Очакова“)

Отсюда уже прямая дорога к пушкинским образам, насыщенным конкретным ощущением жизни, восприятием предметов в их реальной вещественности. Но, несмотря на эти прорывы в реализм, поэзия Державина в целом была еще слишком архаична, условна, перегружена риторикой, гиперболически преувеличена. Пушкин шел путем естественности, сближения с жизнью, преодолев громоздкость и условность державинской поэтики.

Что нового внес Пушкин в русскую и мировую лирику по сравнению с его предшественниками? Прежде всего правду человеческих чувств и мыслей. За каждым образом, за каждым словом его стихов стоит подлинное, глубокое переживание явлений жизни. Предметы и явления поэты XVIII века рассматривали не в исторической обусловленности и изменяемости, а как некие отвлеченные и неизменные категории разума. Они говорили не о человеке, а об общих идеях, об идеале человека. Поэтому внутренняя сфера чувств и

мыслей человека, являющаяся прежде всего достоянием лирики, оставалась вне поля их зрения.

В русской поэзии XVIII века лирика занимала сравнительно незначительное место. Преобладание дидактики, отличавшее поэзию классицизма, ограничивало и сдерживало развитие лирики. Даже самый термин «лирика» имел в XVIII веке иное значение. Сентиментализм и романтизм принесли новое отношение к лирике, как выражение «души» человека, его субъективного мира. Но для сентиментализма сфера чувств стала единственной реальностью, весь мир преломлялся в «чувстве» поэта, в его эмоциональном, субъективном восприятии. Реальные объективные грани внешнего мира приобретали условный и зыбкий характер. Одностороннее отражение внешнего мира осуществлено было и в романтической поэзии, также признававшей высшей реальностью индивидуальное сознание, внутренний мир души.

Жуковский первый открыл в русской поэзии сферу душевной жизни. Рационализму поэзии классицизма Жуковский противопоставлял внутренний мир человека, область его эмоций и чувств. Это было важным открытием для русской поэзии. В своих стихах Жуковский стремился передать «невыразимое» на языке мысли, неосознанные переживания, оттенки чувства, которые воплощались им в музыкально-мелодическом напевном стихе. Слово в поэзии Жуковского приобрело эмоциональные обертоны и оттенки, ту субъективную выразительность, которой не хватало поэзии классицизма. «Пленительная сладость» стихов Жуковского была усвоена Пушкиным, но без ее мистической, иррациональной атмосферы.

Отказавшись от субъективности поэзии романтиков, Пушкин, однако, отдал романтизму щедрую дань. Не говоря уже о стихах начала двадцатых годов, и в зрелой пушкинской лирике легко можно обнаружить черты романтической поэтики. «Талисман», «Для берегов отчизны дальной», «Ангел» и ряд других стихотворений отличаются той эмоциональной насыщенностью, тем лиризмом и напевной «сладостью» стиха, которые были подготовлены поэзией Жуковского.

Лирика Пушкина является отражением действительности: она не замкнута в кругу субъективных представлений и чувств, как у поэтов-романтиков. Принцип романтической лирики сформулировал Шиллер, противопоставив мысль и чувство в поэзии. В одном из писем к Гёте (от 23 августа 1794 года) Шиллер настаивал на необходимости обращения поэта прежде всего к чувству, к иррациональному началу. «...логическое направление... несовместимо с эстетическим, благодаря которому он только и творит,— писал Шиллер.— У вас, следовательно, было одной работой больше, потому что как только вы переходили от интуиции к абстракции, так вы снова должны были обратно замещать понятия интуицией и превращать мысли в чувства, ибо гений может творить только посредством чувств»¹. Пушкин в своей лирике следовал скорее путем Гёте, чем Шиллера, путем обращения к действительности, воссоздавая ее не в абстракции и не с помощью субъективной «интуиции», как это рекомендовал Шиллер, а во всей реальной конкретности.

Поэзия Байрона с ее загадочно-разочарованным героем и субъективно-эмоциональной патетикой оказала воздействие не столько на лирику Пушкина, сколько на цикл его южных поэм. Лирика Шиллера вообще оказалась вне творческих интересов Пушкина, Классическая прозрачность его лирики способствовала преодолению романтической зыбкости, неопределенности, субъективности.

Поток страстей и эмоций, вмешательство самого поэта в жизнь, богатство духовного мира личности, принесенные романтизмом в поэзию XIX века, наполнили поэзию Пушкина новым содержанием. Усвоив опыт всей мировой поэтической традиции, Пушкин создал тот совершенный и реалистический стих, о котором так восторженно писал Белинский, видя в нем своего рода эталон поэзии: «И что же это за стих! Античная пластика и строгая простота сочетались в

¹ Ф. Шиллер. Собрание сочинений, т. 7. М., 1957, стр. 306—307.

нем с обаятельною игрою романтической рифмы; все акустическое богатство, вся сила русского языка явились в нем в удивительной полноте; он нежен, сладостен, мягок, как ропот волны, тягуч и густ, как смола, ярк, как молния, прозрачен и чист, как кристалл, душист и благовонен, как весна, крепок и могуч, как удар меча в руке богатыря»¹.

Говоря о лирике Пушкина, нельзя умолчать о его «трудолюбивой, благородной и могучей личности», как сказал о Пушкине Чернышевский. Лирика и есть наиболее полное выражение внутреннего мира поэта. Субъективность лирики в том, что в ней выражено отношение поэта к разнообразным явлениям окружающей действительности, преломленным в его восприятии. Тем самым богатство самой личности поэта, широта ее кругозора сказываются и на особенностях его лирики.

Лирика Пушкина неизменно сохраняет отпечаток его личности, ее духовного богатства. В ней проявилось все своеобразие и глубина его необыкновенного ума, подлинность и благородство его чувств, обилие жизненных впечатлений и «сердца горестных замет». Пушкинская лирика — прежде всего умная лирика, больше всего чуждающаяся всякой аффектации, всякой рисовки и преувеличенности. Она поражает тем, что Пушкин, отказываясь от какой-либо нарочитой поэтизации своих чувств и окружающего мира, создает подлинно поэтическое представление о нем, — делает поэтически впечатляющими часто самые простые, будничные явления жизни.

Поэзия Пушкина всегда была поэзией жизни. Прекрасное в природе и человеке, поэтически-возвышенное и повседневное, будничное — все являлось достоинством и «предметом» его лирики. Самые разнообразные проявления жизни находили отклик у Пушкина, всегда активно откликавшегося на события, даже представлявшиеся его современникам не поэтическими. «Тот еще не художник, — писал по поводу Пуш-

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 7. М., 1955, стр. 318.

кина Белинский, — поэзия которого трепещет и отвращается прозы жизни, кого могут вдохновлять только высокие предметы. Для истинного художника — где жизнь, там и поэзия»¹.

* * *

Жизнеутверждающий характер лирики Пушкина определялся тем гуманным содержанием, которое сказалось в его понимании свободы и независимости человека, в признании прекрасного и благородного начала, в нем заложенного. Нередко указывалось на родственность Пушкина великим гуманистам эпохи Возрождения. Он близок им широтой своего умственного горизонта, неумной жизненной силой, ясностью мысли, восторженным преклонением перед разумом, верой в гармоническое начало в человеке.

Гуманисты эпохи Возрождения исходили из того принципа, что человек является мерой всех вещей, носителем идеала прекрасного. Ж.-Ж.Руссо и радикальные просветители XVIII века увидели этот идеал прекрасного в природе, в противопоставлении естественной красоты природы порочности и искусственной сложности общественной жизни. Но подобное понимание прекрасного было чуждо Пушкину, его эстетический идеал несравненно шире и прежде всего связан с жизненной правдой, с изображением не человека вообще, а человека в его общественной сущности, в исторической обусловленности его психики. Эта широта эстетического идеала у Пушкина и делает его творчество особенно нам близким. Прекрасное для него заключено в жизненной правде, в типическом выражении мыслей и чувств, в создании произведений, показывающих общечеловеческое содержание в конкретно-исторической форме, в соответствии содержания и формы.

Ф. Энгельс во введении в «Диалектику природы» писал об эпохе Возрождения, что когда сломлена была «духовная диктатура» церкви, стало укореняться «питавшееся новооткрытой греческой философией

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 7. М., 1955, стр. 337.

жизнерадостное свободомыслие, подготовившее материализм XVIII столетия»¹. Эти отзвуки могучей жизнерадостности и свободомыслия мировоззрения людей Возрождения на своем гребне вынесли и Пушкина, сочетавшего материалистическую философию просветителей с мировоззрением человека XIX века. Художники и поэты Ренессанса стремились к реалистическому искусству, которое включало бы в себя красоту. Красота, прекрасное для Пушкина осуществлены в реальном мире, а не в потустороннем мистическом идеале романтиков. Красота действительности в постоянном движении и обновлении жизни. Человек включен им в систему этого вечно движущегося и обновляющегося процесса. Поэтому лирику Пушкина питает такое обилие, такое разнообразие откликов жизни; его волнуют политические вопросы современности, вечные вопросы человеческого духа, впечатления будничной повседневности, разнообразная гамма чувств и переживаний: любви, дружбы, раздумья о жизни и смерти.

В то же время Пушкин во многом отличен от людей эпохи Возрождения. Он неизмеримо глубже и историчнее подходил к человеку, к пониманию его роли в обществе, богатства его внутренней жизни. Любовь к жизни, душевное здоровье, признание человека мерой вещей — все это сближало Пушкина с наследием Возрождения. Но он человек другой, более сложной и противоречивой эпохи, другого сознания, его внутренний мир отнюдь не исчерпывался эпикурейским приятием бытия. Пушкин стремится разобраться в сложности и противоречивости явлений, для него острые социальные контрасты и конфликты между индивидуумом и обществом выступают в своем реальном и обнаженном виде. Поэтому и в лирике его сказалась эта сложность и противоречивость эпохи, глубина психологического переживания и анализа, недоступные предшествующим эпохам.

Образец жизненной полноты, богатства чувств, реалистической многогранности творчества Пушкин ви-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XIV. М.—Л., 1931, стр. 476.

дел в Шекспире. Говоря о байроновском «Дон-Жуане», Пушкин в качестве высшей похвалы отмечает в нем «удивительное шекспировское разнообразие». Именно у Шекспира видит он «истину страстей», «правдоподобие характеров». Конечно, здесь речь идет о драматургии Шекспира, но несомненно, что понимание Пушкиным своего творческого призвания как «поэта действительности», поэта реалистического включало и лирику. «Истину страстей» Пушкин выражал не только в «Борисе Годунове» или «маленьких драмах», но и в своей лирике. Правда чувства, богатство переживаний и откликов на действительность — важнейшие особенности лирики Пушкина.

Поэзия Пушкина, прежде всего его лирика, является осмыслением мира, его образы рождаются в акте познания. В этом известная переключка Пушкина с Гёте, который стремился к тому, чтобы слово поэта было не только музыкально, образно, эмоционально, но и продуманно¹.

Мировоззрение Пушкина раскрывается в его лирике не в меньшей мере, чем в других жанрах его творчества. Более того, без уяснения мировоззрения, идейного содержания пушкинской лирики невозможно понять и особенности ее художественной формы. Ведь содержание конструирует и самую форму. С особенной полнотой этот пафос познания жизни, уверенность в постоянном изменении природы и общества, идея развития сказались в элегическом раздумье Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Здесь убеждение в «бренности», конечности индивидуального существования сочетается с мыслью об изменяемости материи, с верой в закономерность развития жизни.

Историзм мировоззрения Пушкина проявился прежде всего в таких его произведениях, как «Борис Годунов», «Капитанская дочка», но не менее существен он и для его лирики. Метафизической отвлеченности материализма XVIII века Пушкин противопоставил понимание явлений действительности в их развитии. Как, например, характерно его замечание в статье

¹ См. М. Шагинян. Гёте. М.—Л., 1950, стр. 36.

о русской литературе в сравнении с французской о том, что «старое общество (то есть общество Франции конца XVIII века. — Н. С.) созрело для великого разрушения!» Здесь намечалось понимание им развития общества не только как результата мирного прогресса, но и через «скачки» революционных разрушений.

Рамки личности в лирике Пушкина широко раздвигаются. Чувство времени, отклик на все происходящее в мире, начиная от событий большого политического и общественного значения и кончая впечатлениями личного, интимно-биографического порядка, определяют ее содержание. Пушкин не замыкается в мир личных переживаний — личное в его лирике общезначимо, чувство и разум сочетаются в единстве, определяя гармоническую полноту лирических произведений поэта. Лирические стихи Пушкина одновременно и биография поэта и биография его эпохи. По ним мы воссоздаем не только личность Пушкина, но и дух его времени, и, что особенно важно, в его лирике нашли выражение те общечеловеческие переживания и чувства, которые и в дальнейшем продолжают волновать все новые и новые поколения читателей, находящихся в них отклик на запросы своей жизни.

Пушкин передает в лирике свои чувства, говорит о событиях своей жизни в той объективной форме, которая делает их общезначимыми. Вместе с тем именно в лирике с наибольшей полнотой раскрывается сложный и трудный идейный путь Пушкина, его стремления, колебания, поиски и сомнения, из которых рождался жизнеутверждающий оптимизм его творчества. Лирика полнее всего передает историю духовного развития Пушкина. В ней он выражал свои наиболее затаенные и волнующие мысли и переживания. И в то же время основная особенность пушкинской лирики в том, что он никогда не любит себя, своими переживаниями, не становится на поэтические котуры.

Мировоззрение Пушкина в основе своей оптимистично, проникнуто верой в человека, в исторически-прогрессивное развитие общества. Гимном радости,

жизнеутверждающего оптимизма, гимном человеческому разуму является его «Вакхическая песня» (1825). Борьба света, солнца, разума с «тьмой», с «ложной мудростью», со всем тем, что мешает движению человечества вперед, — вот основная мысль этого дифирамба, в котором Пушкин особенно полно отразил свое понимание жизни. Это не только отклик на культ разума великих просветителей XVIII века (хотя их влияние здесь явственно чувствуется), но и непреклонное убеждение в познаваемости мира, в конечной победе разумного начала над «тьмой», в первую очередь над политическим обскурантизмом, над мертвящим самодержавно-крепостническим режимом:

Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Прославление разума у Пушкина не только означало утверждение ясного материалистического начала жизни. Разум является и критерием пушкинского отношения к поэзии, к поэтическому слову. Пушкину чужда мистика, все туманное, иррациональное и затемняющее сущность предметов.

Этим определяется строгая ясность его поэтической формы, гармоническое единство формы и содержания. Это жизнеутверждающее начало, это прославление разума отличают и внутренний строй лирики Пушкина. Однако оно ничего общего не имеет с бездумным, эпикурейским отношением к жизни. Жизнеутверждающий оптимизм был выстрадан Пушкиным, являлся результатом мучительных исканий и сомнений поэта, запечатленных и в его лирике.

Оптимизм Пушкина коренится в вере в победу гуманного человеческого начала над жестокостью и несправедливостью общественных отношений. В начальный период своего творческого пути Пушкин выступал как глашатай идей декабристов. «Вольность», «Чаадаеву», «Деревня», «Кинжал» и ряд других стихотворений тех лет звучали прямым призывом к свободе, гневным протестом против рабства и самодержавия. С горячей симпатией следил он за борьбой

испанского и греческого народов за национальную независимость, сочувственно откликаясь взволнованными стихами на эпизоды этой борьбы («Дочери Карагеоргия», «Гречанка, верная!..» и др.).

Дело даже не в прямых декларациях и призывах; мотивы вольнолюбия, настроения протеста проходят через многие стихотворения Пушкина начала двадцатых годов. Так, в послании к владельцу Каменки В. Л. Давыдову, у которого собирались деятели тайного общества (1821), Пушкин шутливое описание своей кишиневской жизни перемежает с серьезными размышлениями о назревавших революционных событиях в Европе.

Ужель надежды луч исчез?
Но нет, мы счастьем насладимся,
Кровавой чаши причастимся —
И я скажу: «Христос воскрес».

Правда, и тогда уже Пушкина одолевают сомнения в возможности победы революции, и тогда он высказывает мысль о том, что народы к ней не готовы:

Народы тишины хотят,
И долго их ярем не треснет.

Настроения тревоги и разочарования особенно остро сказались в таких стихотворениях, как «Демон», «Свободы сеятель пустынный» (1823). Пушкин тяжело пережил победу реакции на Западе, разгром восстания декабристов в России. Эти настроения отразились прежде всего в его лирике, чутко реагирующей на все происходившее в мире. Но и после поражения декабристов Пушкин сохраняет свое сочувствие к ним, свою веру в необходимость изменения существующего строя, хотя самые пути к этому он видел не в революционном подвиге кучки дворянских революционеров, а в просвещении народа. Пушкин высоко оценивал беспримерный героический подвиг декабристов. В послании в Сибирь он писал им в 1827 году:

Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье.

«Гордое терпенье», «дум высокое стремленье», даже «скорбный труд» — все это образы, раскрывающие самоотверженность декабристов, историческое значение их дела. В «Арионе» Пушкин вновь говорит о себе, как о певце декабристов. В стихах, посвященных лицейской годовщине 1827 года, он обращается с приветом к ссыльным декабристам. Идеал свободы не меркнет в глазах Пушкина, поставившего себе в особую заслугу в своем поэтическом завещании, что в «жесточкий век» он «восславил свободу» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный»).

Ратуя за свободу, Пушкин прежде всего имел в виду свободу политическую, мыслившуюся им как уничтожение деспотического произвола власти и освобождение человека от оков феодально-крепостнического строя. Политическая тема неизменно занимает в его лирике большое и важное место. От «Вольности» и «Деревни» политическая проблематика доходит до таких стихотворений, как «Клеветникам России», «Бородинская годовщина», «Мирская власть», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», хотя в них Пушкин по-иному решает встающие перед ним вопросы современности.

Пушкин глубоко пережил уроки истории. Начиная со второй половины двадцатых годов вопрос о народе становится центральным в идейных и творческих исканиях писателя. Но если в таких произведениях, как «Борис Годунов» или «Капитанская дочка», роль народа определяется его участием в исторических событиях, показана в политическом и социальном аспекте, то в лирике Пушкина эта проблема прежде всего приобретает жгучую напряженность в теме поэта и народа, в творческом самоопределении Пушкина в таких стихотворениях, как «Поэт и толпа», «Пророк», «Поэт» и т. д. Роль поэта, общественное значение его дела рассматриваются теперь Пушкиным в его отношении к народу, в его борьбе со «светской чернью».

Герцен, сам переживший это тяжелое и трудное время, так охарактеризовал его: «На поверхности официальной России, «фасадной империи», видны бы-

ли только потери, жестокая реакция, бесчеловечные преследования, усиление деспотизма. В окружении посредственностей, солдат для парадов, балтийских немцев и диких консерваторов, — виден был Николай, подозрительный, холодный, упрямый, безжалостный, лишенный величия души, — такая же посредственность, как и те, что его окружали. Сразу же под ним располагалось высшее общество, которое при первом ударе грома, разразившемся над его головой после 14 декабря, растеряло слабо усвоенные понятия о чести и достоинстве»¹.

Пушкин сохраняет свою непримиримость, свою веру в торжество разума, в победу прогрессивных исторических сил. Но теперь он обращается не с призывом к немедленному изменению общественного строя, а проникается убеждением в неизбежности тех исторических перемен, которые последуют в результате просвещения народа, роста его самосознания и культуры. Этой верой в народ в конечном счете обязан был Пушкин своему историческому оптимизму. Однако вся обстановка крепостнического гнета, «самовластия» царизма, полицейского террора отнюдь не способствовала утверждению оптимизма.

Нередко изображают Пушкина безмятежным оптимистом, мажорное настроение которого ничем не омрачалось. Такое представление чрезвычайно сглаживает облик поэта, упрощает его мировоззрение. Оптимизм Пушкина не был прямолинейным и неизменным. Печать безвременья, мертвящего десятилетия, пришедшего вслед за разгромом декабристов, не могла не сказаться и на Пушкине. Лишь в последнее время это упрощенное представление о Пушкине, и в частности о его лирике, стало подвергаться пересмотру. Д. Д. Благой в статье «Трагедия и ее преодоление» справедливо говорит о трагических настроениях в лирике Пушкина, о напряженной и в «высшей степени мучительной внутренней борьбе» поэта, которая разрешалась в светлом и радостном утверждении

¹ А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 7. М., 1956, стр. 209 (оригинал по-французски).

жизни¹. Но Д. Д. Благой ограничивает эту борьбу циклом лирики Пушкина второй половины двадцатых годов, периодом, непосредственно следующим за разгромом движения декабристов, тогда как пессимистические настроения и сомнения появляются у Пушкина значительно раньше — еще в начале двадцатых годов (стихотворение «Демон», «Свободы сеятель пустынный» и др.) — и продолжают до самого конца жизненного пути поэта. К тридцатым годам относятся его наиболее безрадостные стихи («Не дай мне бог сойти с ума», «Из Пиндемонти», «Мирская власть», «Когда за городом, задумчив, я брожу» и др.).

Вопрос о пушкинском оптимизме следует решать в общем историческом аспекте, как выход поэта за пределы личного, преодоление трагического сознания своего одиночества, бесцельности существования. Необходимо также отличать оптимизм как душевное состояние от мировоззрения. Пушкинский оптимизм знаменовал глубокое понимание идеи развития, прогрессивности исторического процесса, веру в конечное торжество разумного начала. Это ничего общего не имело с удовлетворенностью своей судьбой, примирением с окружающей действительностью. Конечная победа положительного, жизнеутверждающего начала в лирике Пушкина сочетается нередко с чувством личной бесприютности, трагического одиночества.

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум, —

писал Пушкин в 1828 году, в день, когда ему исполнилось 29 лет. Такие настроения неоднократно возникали у Пушкина как выражение его конфликта с действительностью. Но признание личной неустроенности, «бесцельности» не приводило поэта к отказу от борьбы. Его протест против бесчеловечности существующего строя, его вера в гуманное начало в человеке, вера в творческие силы народа определяли тот

¹ См. «Вопросы литературы», 1957, № 1, стр. 134.

выход, который поэт находил, по словам Д. Д. Благого, на путях «преодоления личного — тоски, отчаяния, безнадежности — общественным, историческим деланием, воодушевляемым любовью к своей родине, патриотической уверенностью в великих силах нации, народа»¹. Это преодоление совершалось мучительным, трудным путем, конечный оптимизм Пушкина был глубоко «выстрадан» им.

Уже в «Демоне» (1823) Пушкин отметил основную особенность людей XIX века, века распада старых связей и наступления эры «бессердечного чистогана», — душевную усталость, разочарованность, скептицизм:

Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

Это «демон» Пушкина, однако, не сам Пушкин. Пушкин осудил этот дух сомнения и скепсиса, нашел в себе силы ему противостоять. В «Сцене из «Фауста» (1825) он беспощадно и последовательно разоблачает тот новый порядок, тот эгоизм и душевную опустошенность, которые с его точки зрения являлись болезнью века. «Сцена из «Фауста» отнюдь не пересказ Гёте. Это самостоятельное произведение, в котором Пушкин, пользуясь образами Гёте, дал ответ на самые острые вопросы современности. Фауст у Пушкина томится душевной опустошенностью, пресыщенностью удовольствиями жизни. Но он даже перед своей совестью лицемерит, идеализируя свою любовь к Гретхен, как «сон чудесный». Мефистофель безжалостно развенчивает эту фальшь, напоминая Фаусту эгоистическое и циничное отношение к жертве его прихоти и эгоизма. «Сцена из «Фауста» завершается беспощадным и в то же время прозорливым отрицанием века наступающего господства «бессердечного чистогана»: Фауст дает распоряжение потопить корабль, в котором в Европу доставлены «мерзавцев сотни три», «бочки злата», «груз богатый шоколата» да «модная бо-

¹ «Вопросы литературы», 1957, № 1, стр. 134.

лезнь». Но и сам Фауст не пощажен Пушкиным. В нем он видит тоже своего рода «модную болезнь» века, зашедший в тупик скепсис, отсутствие страсти, бесчувственность, то, что впоследствии увидит в «современном человеке» другой великий русский мыслитель — Герцен.

Если обратиться к стихам последних лет жизни поэта, попытаться охарактеризовать их внутренний смысл, то при всей сдержанности Пушкина мы увидим в них то же взволнованное и горькое переживание бездушия и безобразия окружающей его действительности. Еще в 1833 году Пушкин написал одно из наиболее мрачных своих стихотворений — «Не дай мне бог сойти с ума», особенно трагично передававшее чувство неволи, тяжести пребывания во враждебном ему обществе, в котором гаснут и меркнут все живые душевные силы. Ему ненавистна «тьма», которая неотступно наступала на «разум» поэта, пыталась насильственно приглушить его голос.

Не дай мне бог сойти с ума
Нет, легче посох и сума;
Нет, легче труд и глад.
Не то, чтоб разумом моим
Я дорожил; не то, чтоб с ним
Расстаться был не рад:
Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в темный лес!
Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестроинных, чудных грез

Но даже и в этом трагическом стихотворении Пушкин полон страстной энергии, мужественного стремления вырваться из гнетущего круга «тьмы», насилия, угнетения. Здесь вновь возникает романтический образ прекрасной природы, ухода в мир «чудных грез», возвращения к изначальной гармонии.

В лирических признаниях Пушкина больше гневного протеста, воли к борьбе, чем трагической безысходности. В нем нет примирения, он страстно защищает «разум», светлое разумное начало жизни. Трагический же аспект, горечь одиночества вырастают из

сознания своей разобщенности с народными началами. Там, где Пушкин приходит к оптимистическому утверждению жизни в ее развитии, в ее будущем, он неизменно обращается к народу. Однако поэту этот путь к народу и его исторической правде приходилось прокладывать ощупью, в одиночку, мучительно преодолевая свои сомнения, свою отъединенность от него.

В стихотворении «Мирская власть» (1836) Пушкин с предельной резкостью высказал осуждение самодержавно-крепостнического режима, ханжества и лицемерия окружавшего его общества. Он язвительно говорит о распятии с изображением Христа, являющимся символом любви и всепрощения, но превращенном в «казенную поклажу», охраняемую стражей от народа. Пушкин и здесь, как и всегда, далек от религиозных настроений, его осуждение относится к лицемерию господствующих кругов, к «мирской власти», которая боится народа, боится возмездия за свой гнет и самую религию делает орудием порабощения:

Иль покровительством спасаете могучим
Владыку, тернием венчанного колючим,
Христа, предавшего послушно плоть свою
Бичам мучителей, гвоздям и копию?
Иль опасаетесь, чтоб чернь не оскорбила
Того, чья казнь весь род Адамов искупила,
И, чтоб не потеснить гуляющих господ,
Пускать не велено сюда простой народ?

До конца жизни Пушкин неизменно сохранял враждебное отношение к господствующему самодержавно-крепостническому режиму. Но если в начале двадцатых годов эти настроения сливались с революционным протестом декабристов, то в дальнейшем, в тридцатые годы, они приобретают иной, более сложный характер.

Здесь нет возможности охарактеризовать всю сложность мировоззрения Пушкина. В своих политических воззрениях Пушкин шел от дворянской революционности к революционности демократической, то есть тем путем, которым шло развитие передовой общественной мысли в России начиная с тридцатых го-

дов, хотя путь этот у Пушкина отнюдь не был прямолинейным. Но при всех трудностях и противоречивости идейного пути поэта в его мировоззрении неизменно господствовало прогрессивное начало, стремление найти опору в народе, понимание необходимости иных, более совершенных форм общественной жизни.

Обращение к Западу также не внушало Пушкину особого оптимизма. Утверждение буржуазного развития в Европе и Америке сопровождалось новой формой угнетения и эксплуатации народных масс, что и было прозорливо отмечено Пушкиным в предисловии к запискам Джона Теннера, в котором он решительно сформулировал отрицательное отношение к фальши и лицемерию буржуазной демократии «в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве».

Разочарование в существующем порядке вещей, отрицание все настойчивей наступавшей буржуазной эры особенно сказались в лирике последних лет жизни поэта. Именно поэтому Пушкин отстаивает личную свободу, независимость как от произвола царя, так и от лицемерия буржуазного либерализма, пример которого показало ему развитие Запада:

Иные, лучшие мне дороги права;
Иная, лучшая потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа --
Не все ли нам равно? Бог с ними.

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливрен
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи,
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радбно в восторгах умиленья,
Вот счастье! вот права...

(«Из Пиндемонти», 1836)

Осуждение лицемерия и духовного ничтожества хозяев жизни, их морального оскудения решительно высказано и в стихотворении 1836 года «Когда за го-

родом, задумчив, я брожу»¹. Пушкин противопоставляет в нем народ господствующим паразитическим сословиям — чиновникам, купцам. Образ кладбища приобретает здесь широко обобщенное, типическое значение.

Когда за городом, задумчив, я брожу
И на публичное кладбище захожу,
Решетки, столбики, нарядные гробницы,
Под коими гниют все мертвецы столицы,
В болоте кое-как стесненные рядком,
Как гости жадные за нищенским столом,
Купцов, чиновников усопших мавзолей,
Дешевого резца нелепые затеи,
Над ними надписи и в прозе и в стихах
О добродетелях, о службе и чинах;
По старом рогаче вдовицы плач амурный;
Ворами со столбов отвинченные урны,

¹ Несомненный интерес представляет вопрос о том, что упоминаемые здесь стихотворения Пушкин, видимо, предполагал объединить в единый цикл, который согласно пометам на автографах, перенумерованных римскими цифрами, должен был состоять из шести стихотворений. Известны из этого числа лишь четыре, вопрос о первом и пятом стихотворениях этого цикла остается открытым. Согласно порядку номеров стихи этого цикла располагаются следующим образом: I — неизвестно, II — «Отцы пустынноики и жены непорочны» (датировано 22 июля 1836 года), III — «Подражание итальянскому» — «Как с древа сорвался предатель ученик...» (датировано 22 июня 1836 года), IV — «Мирская власть» (датировано 5 июля 1836 года), V — неизвестно, VI — «Из Пиндемонти» (датировано 5 июля 1836 года). По предположению Н. В. Измайлова, первым стихотворением этого цикла могло быть «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», а пятым «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (датировано 14 августа 1836 года). Однако включение «Памятника» в цикл этих стихов мне представляется неправомерным — слишком далеко это стихотворение и по своей теме и по художественной манере от остальных. Трудно согласиться со включением в этот цикл и «Странника» из Беньяна, имея в виду его объем и разбивку на отдельные перенумерованные фрагменты. Предположение Н. В. Измайлова о том, что пятым стихотворением цикла должно было быть «Когда за городом, задумчив, я брожу...», весьма убедительно, поскольку и по теме, и по стилистическому характеру, и по дате написания это стихотворение примыкает к остальным стихотворениям цикла (см. статью Н. В. Измайлова «Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов». Сб. «Пушкин. Исследования и материалы», т. II. М.—Л., 1958).

Могилы склизкие, которы также туг
Зеваючи жильцов к себе на утро ждуг. --
Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит.
Хоть плюнуть да бежать. .

Эта злая, исполненная желчи картина наглядно рисует убожество, уродство и мертвенность представителей привилегированных слоев обитателей столицы, даже здесь, на кладбище, прикрывающих свою ничтожность показной пышностью. Сравнение мертвецов, покоящихся в болоте под пышными мавзолеями, с «гостями жадными за нищенским столом» говорит о презрении Пушкина к их пошлой и тщеславной суетности.

Зловещему изображению столичного кладбища, с его «склизкими могилами», ждущими «зеваючи жильцов», Пушкин противопоставил скромное благолепие сельского погоста:

...Но как же любо мне
Осеннею порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое.
Там неукрашенным могилам есть простор;
К ним ночью темною не лезет бледный вор;
Близ камней вековых, покрытых желтым мхом,
Проходит селянин с молитвой и со вздохом;
На место праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колелеясь и шумя. .

Осуществление идеала свободы при всей широте истолкования его у Пушкина, который включал в это понятие и лозунг Великой французской революции: «Свобода, равенство и братство», и республиканские чаяния декабристов, и философские идеи просветителей XVIII века, неизменно упирается в личную «несвободу» самого поэта.

Понятие «свободы» постепенно углубляется у Пушкина. Он разоблачает не только самодержавно-крепостнический полицейский режим, господствующий в России, но понимает и всю фальшь и лицемерие бур-

жуазной демагогии. Именно поэтому понятие свободы неизменно расширяется им, освобождается от иллюзий, от либеральной фразеологии. Незадолго до смерти Пушкин, как бы подводя итог своим политическим исканиям, писал:

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова.
Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги
Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.
Всё это, видите ль, слова, слова, слова.*

(«Из Пиндемонти», 1836)

Горечь разочарования, пессимистические настроения, которые рождала в Пушкине крепостническая действительность, все более усиливавшиеся к концу его жизни, не сломили поэта, не изменили основного жизнеутверждающего пафоса его творчества. Неизменным остается страстное приятие жизни, жажда познания, высокое гуманистическое содержание лирики Пушкина. В элегии «Безумных лет угасшее веселье» (1830) Пушкин говорит о своей приверженности к жизни, невзирая на трудные испытания, которые он встречает на своем пути:

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

Для Пушкина полнота бытия не в бездумном наслаждении жизнью: жить для него значит «мыслить» и «страдать», так как страдание сопутствует жизни, облагораживает человека. Этот рождавшийся в страданиях оптимизм Пушкина далек от безнадежности такого его современника, как Боратынский, писавшего в стихотворении «Когда исчезнет омраченье» (1835):

* Hamlet (примечание Пушкина. — Н. С.).

Родце! я чувствую полнота
Меня живого приняла,
И, легкий дар мой удушая,
На грудь мне дума роковая
Гробовой насыпью легла.

Пушкину чужд безысходный пессимизм Боратынского, которого как поэта он высоко ценил. Сквозь мрак и безрадостность он всегда видит движение жизни, всегда утверждает ее победу над страданием и смертью. Даже в самое тягостное время, незадолго до гибели, в незаконченном стихотворении, являющемся как бы ответом самому себе на печальный вопрос о будущем, Пушкин вновь утверждал торжество жизни, свое желание полноты бытия:

О, нет, мне жизнь не надоела,
Я жить люблю, я жить хочу ..

Его душевный мир полон просветленного, ясного понимания жизни в ее радостях и страданиях, в ее исторической конкретности.

Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
В день уныния смирись:
День веселья, верь, настанет
Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Всё мгновенно, всё пройдет,
Что пройдет, то будет мило

Мысль о том, что поэт должен неизменно откликаться на жизнь, на самые различные ее проявления, Пушкин высказывает неоднократно. В стихотворении, обращенном к Гнедичу («С Гомером долго ты беседовал один», 1832), он говорит о поэте как о человеке, откликающемся на самые разнообразные явления действительности, как о тайновидце природы и в то же время поэте-гражданине:

Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты
Жужжанью пчел над розой алой.

Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены.

Жизнеутверждающий пафос творчества Пушкина неизменно одерживал верх над тем индивидуалистическим обособлением и скепсисом, которые так мучительно опустошили душу человека Запада. Пушкин отнюдь не сторонний наблюдатель, а непосредственный участник жизни, щедро отдававший себя всем ее проявлениям. Недаром он сравнивал себя с эхом, откликающимся на каждый звук жизни.

Поэзия Пушкина — земная, жизнеутверждающая поэзия. Великое благородство чувств, окрыленность мыслью не уведут поэта в сферу отвлеченных мечтаний. Гармоническое, трезвое начало в мировоззрении Пушкина влекло его к гуманистическим идеалам античности, к эллинской ясности мысли и душевному равновесию, высокой человечности, утверждавшей пафос бытия.

В философской эпиграмме «Движение» (1825) Пушкин с особенной полнотой выразил это понимание неизменности движения в его гносеологическом значении. Он едко осмеивает метафизическое учение, отрицавшее движение, бравшее под сомнение материалистический принцип развития. Стихотворение «Движение» трактует одну из основных мыслей Пушкина, в той или иной мере проникающую в его творчество. В стихотворении 1836 года «Была пора: наш праздник молодой» он вновь возвращается к этой центральной для него мысли:

Вращается весь мир вокруг человека,
Ужель один недвижим будет он?

Жизнь отдельного человека и судьба народа для Пушкина неизменно подчинены общему закону — движения и развития. Поэтому и в его лирике явления жизни, чувства и переживания даны в их движении, их изменяемости, а не в метафизической неподвижности.

В стихотворении «19 октября» (1825) это понима-

ние изменчивости, движения времени, определяющее человеческие судьбы, высказано с особенной полнотой. Судьба лицейских друзей, оказавшаяся столь различной, рассматривается поэтом как неизбежное следствие изменений жизненных обстоятельств, результат исторического движения:

Пируйте же, пока еще мы тут!
Увы, наш круг час от часу рдеет,
Кто в гробе спит, кто дальний сиротеет;
Судьба глядит, мы вянем, дни бегут:
Невидимо склоняясь и хладея,
Мы близимся к началу своему...
Кому ж из нас под старость день лица
Торжествовать придется одному?

В стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (1829) Пушкин говорит о вечной смене, происходящей в природе. Все в природе подлечит изменению, самая смерть не может остановить жизнь:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

В элегии 1830 года Пушкин утверждает торжество жизни вопреки всем ее испытаниям и трудностям:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать,
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Утверждение жизни, победа «гармонии» над «горестями» — такова «внутренняя тема» этого стихотворения. Ею определяется и система образов, поэтическая ткань его. «Грядущего волнуемое море», «труд»

и «горе» не пугают поэта. Ведь из этого и состоит жизнь, которая в своем движении, в своих разнообразных проявлениях противоположна неподвижности, статике, являющимся признаками равнодушия, покоя, смерти. Жить для Пушкина, как уже говорилось, значит прежде всего «мыслить» и «страдать», так как в условиях современных ему общественных отношений мыслящий человек неизбежно обречен был на страдания. «Наслажденья» поэта переплетаются с «горестями» и «треволнениями». Но Пушкин чужд пессимизма: даже неизбежность «заката печального» смягчается мыслью о том, что суждено еще изведать «любовь», которая «блеснет улыбкою прощальной». «Мыслить» для Пушкина не значит бесстрастно, равнодушно созерцать, а выражать свое отношение к жизни, глубоко и взволнованно переживая ее проявления.

Пушкин рано разглядел лицемерие, фальшь, душевную раздвоенность современной буржуазной цивилизации. Он пытался противопоставить ей веру в бескорыстие и духовное благородство уже исчезающей русской аристократии («Моя родословная»). Однако он и сам понимал весь донкихотизм этой позиции, историческое бессилие и обреченность дряхлеющих и исчезающих родов, их невесомость в историческом развитии. Именно поэтому в последние годы жизни Пушкин так пристально и сочувственно интересовался народом, видя в народе основную силу исторического процесса. Герцен справедливо противопоставил оптимизм Пушкина, его веру в будущее пессимизму западноевропейской цивилизации. «Ему были ведомы все страдания цивилизованного человека, — писал Герцен, — но он обладал верой в будущее, которой человек Запада уже лишился»¹.

Пушкин обращался к будущему, к народу. В этом смысл и его прощального обращения к будущим поколениям в стихотворении «...Вновь я посетил...» (1835):

¹ А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 7. М., 1956, стр. 203.

Здравствуй племя,
Младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст,
Когда перерастешь моих знакомцев
И старую главу их заслонишь
От глаз прохожего. Но пусть мой внук
Услышит ваш приятный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомнит.

Народ обычно еще не является темой, лирическим объектом лирики Пушкина, как это впоследствии будет у Некрасова. Дело не в том, что в «Песнях о Стеньке Разине» или в таких стихотворениях, как баллада «Утопленник» или «Румяный критик мой...», возникают картины народной жизни. Эти произведения, хотя и весьма существенные для Пушкина, свидетельствующие о его пристальном интересе к народу, однако, занимают в творчестве поэта относительно небольшое место.

Проблема народа стояла перед Пушкиным как проблема идейного самоопределения, выхода из тех противоречий, которые хотя и не были до конца осознаны самим поэтом, тем не менее обрекали его на то духовное одиночество, которое создавалось в результате отрицательного отношения его к самодержавно-крепостническому строю царской России и разочарования в перспективах развития буржуазного Запада.

Поиски той исторической силы, которая могла бы создать новые условия социального существования, приводили Пушкина к народу. Разобщенность с народом мучительно переживалась поэтом, способствовала возникновению у него пессимистических настроений. Наоборот, обретение веры в народ определяет и исторический оптимизм Пушкина, с такой силой и полнотой сказавшийся в его поэтическом завещании — «Я памятник себе воздвиг нерукотворный»:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Гнетущие противоречия действительности, гневное неприятие полицейско-крепостнического режима, трагизм и неудачи своей личной судьбы Пушкин преодолевал, обращаясь к светлому, гармоническому началу жизни. Мудрость «Памятника» — это уверенность в нужности своего творчества народу, в бессмертии тех дел, которые полезны народу, — таков смысл лирики Пушкина, глубоко выстрадавшего эту «гармонию».

* * *

Пушкин — основоположник реализма в русской лирике. Свообразие реалистического метода в лирике в том, что хотя лирика чаще всего не создает объективированных типических образов, а выражает в первую очередь внутренний мир самого поэта, его отношение к действительности, она способна воплощать и обобщать большое общественное содержание. Способность лирики раскрывать типические чувства и переживания, создавать произведения, правдиво воплощающие существенные черты и явления жизни, несомненна.

Н. Г. Чернышевский в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» указывал, что «содержание, достойное внимания мыслящего человека, одно только в состоянии избавить искусство от упрека, будто бы оно — пустая забава, чем оно и действительно бывает чрезвычайно часто; художественная форма не спасет от презрения или сострадательной улыбки произведение искусства, если оно важностью своей идеи не в состоянии дать ответа на вопрос: «да стоило ли трудиться над подобными пустяками?»¹. Во имя правды, во имя реалистической конкретности Пушкин отказывался от поэтической условности, от приукрашенной, эстетизированной манеры изображения действительности, которая отличала как поэзию классицизма с его эстетикой «изящной природы», так и сентименталистскую и романтическую

¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. II. М., 1949, стр. 79.

скую эстетику, противопоставлявшую действительности субъективное восприятие, внутренний мир поэта.

В индивидуальных формах своего восприятия мира Пушкин выражал типическое, выделяя те явления, которые имели важное значение для общества. Еще в 1824 году Пушкин писал о том, что «русская поэзия... достигла высокой степени образованности», «просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии...» В этом программа Пушкина. Он неизменно с жизнью, неустанно решая вопросы, поставленные перед ним эпохой, и личные его переживания приобретает характер всеобщности, близки и последующим поколениям. Каждое из стихотворений поэта знаменует открытие какой-то части действительности, утверждает его отношение к ней.

Гёте говорил Эккерману: «Свет велик и богат, и жизнь столь многообразна, что в поводах к стихотворениям недостатка не будет. Но все стихотворения должны быть написаны «по поводу» (на случай), то есть действительность должна дать к тому повод и материал. Отдельный случай становится общим и поэтическим именно потому, что он обрабатывается поэтом. Все мои стихи — стихотворения «по поводу» (на случай); они возбуждены действительностью и потому имеют под собой почву»¹.

Лирика Пушкина шла от жизни, включая все богатство и разнообразие жизненных впечатлений. Пушкин не ограничивал себя в выборе предметов для изображения, что столь характерно было для поэтов классицизма или сентиментализма. Политические события, литературная полемика, раздумья о сущности жизни и подробности биографии поэта, темы исторического значения и бытовые впечатления питают лирику Пушкина, нередко сочетаясь в одном и том же стихотворении. То, что у других поэтов являлось разъединенным, принималось или отвергалось ими на основе их эстетических теорий и норм, у Пушкина вхо-

¹ «Разговоры Гёте с Эккерманом», т. I. СПб., 1905, стр. 26.

дило в его лирику без ограничений, с той непринужденной свободой, которая является одним из основных свойств пушкинского стиха. Эта нерасторжимая связь с жизнью, богатство жизненных впечатлений делают лирику Пушкина необычайно полнокровной, земной, насыщенной всеми красками действительности. Потому так разнообразны жанры и стилистическая манера Пушкина, потому так непосредственны его переходы от философического раздумья к эпиграмме, от патетической исповеди к шутливому мадригалу.

Пушкин очень скоро преодолел субъективность романтического метода. В его лирике действительность показана не как эманация душевной жизни поэта, а в объективных конкретных проявлениях. Оттого в пушкинской лирике столь жизненно правдивы образы, столь конкретен облик самого поэта. Даже в тех случаях, когда он говорит о своих интимных переживаниях, Пушкин всегда соотносит свою личность с явлениями внешнего мира, показывает свои ощущения в их реальности.

Исходя из основного положения реалистической эстетики, что искусство есть воспроизведение действительности, Чернышевский показал, насколько узкими и ограниченными были эстетические критерии поэтики классицизма и романтизма. «Область поэзии, — указывал Чернышевский, — ...вся область жизни и природы; точки зрения поэта на жизнь в разнообразных ее проявлениях так же разнообразны, как понятия мыслителя об этих разнохарактерных явлениях; а мыслитель находит в действительности очень многое кроме прекрасного, возвышенного и комического»¹. Пушкин далеко расширил границы «прекрасного», границы поэзии. Его лирика и являлась выражением точки зрения поэта на жизнь в ее разнообразных проявлениях, неизменно сохраняла свое познавательное значение.

Правдивость в изображении окружающего мира и

¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. II. М., 1949, стр. 81.

своих чувств и служила для Пушкина эстетическим критерием, который определял тесную связь его поэзии с жизнью, реализм его лирики. Как неоднократно указывалось в марксистской эстетике, красота в реалистическом искусстве неотрывна от правдивого изображения действительности, воссозданной в совершенной, адекватной ей художественной форме.

В лирике Пушкина очень большое место занимают стихотворения, посвященные изображению событий современной действительности или темам и образам исторического прошлого. Такие стихотворения, как «Анчар», «Песнь о вещем Олеге», «Кавказ», «К вельможе» и многие другие, отнюдь не лирическое выражение внутреннего мира автора. В них даны конкретные и объективные образы самой действительности, воссозданные красками и оттенками, соответствующими эпохе, характеру темы. Самый стиль, образительные средства Пушкина соотнесены с замыслом и содержанием стихотворения, меняются в зависимости от изменения объекта изображения. «Следствием глубоко истинного содержания, всегда скрывающегося в произведениях Пушкина, — писал Белинский, — была их строго художественная форма. Каждое его стихотворение есть отдельный мир, замкнутый в самом себе, полный собственных сил, чуждый всяких несвойственных ему элементов, всего постороннего и лишнего, свободно движущийся в своей сфере. Как верна у Пушкина всякая мысль, всякое чувство и всякое ощущение, так верен у него и всякий образ, каждая фраза, каждое слово. Все на своем месте, все полно, ничего недоконченного, темного, неточного, неопределенного... Ограниченные люди ставили его поэзии в вину, что она все *оземляет и овеществляет* — обвинение, которое обнаруживает решительное отсутствие эстетического чувства, самое грубое неразумение поэзии!»¹

В лирике Пушкина впервые в русской поэзии с такой полнотой, естественной достоверностью проявилась личность человека в ее психологической, жизнен-

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 5. М., 1954, стр. 556—557.

ной, материальной реальности. Запросы и стремления этой личности, ее отношение к окружающей действительности показаны в своей конкретности, в своем слиянии со всей духовной биографией поэта, а не в условных романтических «воплощениях» его лирических героев, как это было в поэзии романтизма.

Пушкин не только сводил с небес на землю те абстрактные категории страстей и высоких эмоций, которые риторически-отвлеченно декларировались классицизмом, но и снимал ореол внешней эффектности и исключительности с чувств и переживаний, отличавших поэзию поэтов-романтиков. Подлинная человеческая правда, понимание роли личности в ее соотношении с окружающим обществом составляют отличительные черты лирики Пушкина, существенные приемы его реализма.

Напомним такое стихотворение Пушкина, как «Калмычке» (1829). Оно интересно тем, что имеет точную прозаическую запись этого же эпизода в «Путешествии в Арзрум». Дорожная встреча, острое, хотя и кратковременное, впечатление, кусочек жизни рождает легкое и искрящееся остроумием стихотворение, кончающееся таким грустным, естественным признанием:

Друзья! не всё ль одно и то же:
Забиться праздною душой
В блестящем зале, в модной ложе,
Или в кибитке кочевой?

Здесь нет ни экзотики, ни романтического восхищения первобытной идиллией — трезвое, иронически-сдержанное отношение поэта придает всему стихотворению реальный жизненный характер.

Лирика Пушкина тридцатых годов все меньше уделяет места внутренним раздумьям и переживаниям поэта, все больше и больше обращается к темам и явлениям внешнего мира, к обобщению событий современной политической жизни, к истории, к темам и образам античности. Так, на протяжении двух последних лет своей жизни Пушкин переводит несколько стихотворений Анакреона, Горация и других поэтов античного мира и наряду с этим создает такие стихотворе-

ния, как «Полководец», «Художнику», «Мирская власть», «Из Пиндемонти» («Не дорого ценю я громкие права»), «Когда за городом, задумчив, я брожу» и др.

Отказываясь от понимания поэзии, как украшения жизни, находя прекрасное в самой действительности, в ее познании, Пушкин основным принципом своей лирики сделал ее правдивость. Правдивость, истина жизни определяют процесс реалистического осознания мира. Пушкин не «снижает» и не «прозаизирует» поэзию, как это неоднократно утверждалось. Дело не в отдельных образах или слове стихотворения, а в самом отношении поэта к явлениям жизни.

В поэзии Пушкина уже намечалось осуществление того понимания прекрасного как жизни, которое теоретически было развито позднее Чернышевским. Не случайно Пушкин отмечал в 1832 году в своей характеристике современных ему французских поэтов, что поэты-романтики (в частности, Гюго) не имеют «жизни, то есть истины». Таким образом, для Пушкина жизнь, действительность, ее правдивое выражение в искусстве и являлись критерием художественности.

Лирика Пушкина означала решительное преодоление книжности, условности поэтической традиции. Художественные стили и речевые формы, выработанные классицизмом, сентиментализмом, романтизмом, являются для Пушкина не образцами, которым он следует (конечно, за исключением лицейской лирики), а теми стиливыми элементами, при помощи которых он создает соответствующие характеристики жизненных явлений. В этом объяснение полемического и «цитатного» использования Пушкиным разных стилей: античности, классицизма XVIII века, романтического. Реализм пушкинской лирики (как и всего его творчества) сказался в том, что обращение к тому или иному стилю является для него средством характеристики, историчности изображения. Он не иллюстрирует, а воссоздает дух эпохи свойственными ей стиливыми средствами. Так, античность воссоздается средствами античного стиля, средневековье — романтическими, XVIII век — обращением к поэтической ма-

нере классицизма. Стиль является для Пушкина прежде всего средством идейной характеристики, раскрытием сущности содержания.

Вот, например, два стихотворения 1822 года, написанные почти одновременно: «Гречанке» и «Ф. Глинке» («Когда среди оргий жизни шумной»). Они созданы в двух совершенно разных ключах. «Гречанке» выдержано в романтических тонах: Пушкин широко пользуется образами, эпитетами, словарем романтического стиля — «зеркальные очи», «мечты небесные», «поэт мучительный», «Греция священная» «страдалец вдохновенный», «образ незабвенный», «тайная грусть» и т. д. Тогда как стихотворение «Ф. Глинке» сохраняет стиль классицизма. Сам Глинка рисуется как Аристид — государственный деятель древней Эллады, прославившийся честностью и благородством. Этот гражданский идеал подчеркнут всем образным строем стихотворения, воссоздающим культурно-историческую атмосферу античности — «венки пиров и блеск Афин».

В лирике Пушкина раскрывается общечеловеческое содержание в конкретно-исторической форме. Пушкин показывает объективные образы, передающие конкретно-историческое своеобразие национальной культуры. «Подражания Корану», «Песнь о вещем Олеге» — своего рода объективно-исторические воссоздания разных эпох, разных национальных культур, раскрываемых не как субъективное восприятие поэта, а в осознании их места и роли в развитии человечества.

В стихотворении «К вельможе» Пушкин воссоздал самый характер XVIII века. «Это полная, дивными красками написанная картина русского XVIII века», — восторженно писал об этом произведении Белинский¹. В нем действительно воскрешен русский XVIII век «во всей его типичности». Стихотворение обращено к владельцу Архангельского — князю Юсупову, но по сути дела оно воссоздало типический образ русского

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 7. М., 1955, стр. 354.

вельможи конца XVIII века, своеобразие русской культуры той эпохи. Пушкин здесь строго историчен. Упоминанием Вольтера, Гольбаха, Дидерота, «колкого Бомарше» он передает атмосферу предреволюционной Франции. Русский вельможа показан как свидетель бурных событий революции 1789—1794 годов:

Все изменилось. Ты видел вихорь, бури,
Падение всего, союз ума и фурии,
Свободой грозною воздвигнутый закон,
Под гильотинною Версаль и Трианон
И мрачным ужасом смененные забавы.

Портрет вельможи дан в его исторической типичности на широком фоне всей европейской культуры и жизни Европы конца XVIII века. Русский вельможа изображен как вольтерьянец и последователь великих французских просветителей и в то же время богатый русский барин, который заканчивает свой век в уединении великолепного дворца, в окружении бессмертных памятников искусства. Глубокий интерес к истории, понимание исторического процесса, определяющего изменения характера эпохи, позволили Пушкину достичь реалистической конкретности и типичности образа. Вельможа показан как пережиток прошлого екатерининского века: он унаследовал скептический ум людей этого века, философски смотря на «оборот во всем кругообразный». Сохраняя историческую достоверность образа, его типическую и жизненную характерность, Пушкин в то же время оценивает его с точки зрения человека новой, другой эпохи, для которой эпикуреизм и рационализм вельможи представляются уже отжившими и преодоленными:

Ты понял жизни цель: счастливый человек.

Самая противоречивость сочетания в вельможе русского крепостника-феодала со скептическим вольтерьянцем, смесь былых увлечений идеями просветителей со старческим эпикурейским равнодушием к судьбам мира — вот что прежде всего интересует Пушкина. Для него важна историческая аналогия — русский вельможа XVIII века уподобляется римскому сенато-

ру, который живет на покое «для муз и неги праздной» среди мраморных палат и издали следит за событиями бурной политической жизни¹.

На примере этого стихотворения особенно отчетливо видны основные черты лирики Пушкина: ее реализм и историзм, раскрытие образа в его противоречивости. Эти же особенности лирики сказались и в других его лирических произведениях, в которых объективируется сама действительность, рассматриваемая в ее историческом движении и конкретности. Такие стихотворения, как «Полководец», «Герой», «Наполеон» и многие другие, являются своего рода историческими характеристиками, проникнутыми глубоким пониманием исторической закономерности событий.

Историзм творческого метода Пушкина в лирике прежде всего сказался в его способности к «перевоплощению» в иную эпоху, к воссозданию национального характера, своеобразия национальной культуры. Пушкин передает не только внешние, декоративные признаки и краски эпохи, но самый ее дух, сознание человека другого времени, иной национальной культуры. Он воссоздает самую сущность национального характера, и черты чужого стиля приобретают уже не декоративное значение, а выражают подлинное своеобразие национальной культуры народа на определенной ступени его исторического развития.

Гоголь, говоря об «отклике» Пушкина на национальные культуры, о его способности к перевоплощению, писал: «И как верен его отклик, как чутко его ухо! Слышишь запах, цвет земли, времени, народа. В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец в полном смысле этого слова...»² Примерами такого проникновения в сущность национальной культуры могут служить и «Сцена из «Фауста», шотландская баллада «Ворон к ворону летит», «Песни западных славян», «подражания» античным поэтам.

¹ Анализ этого стихотворения Пушкина и выяснение историзма пушкинского мировоззрения даны в работе Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля». М., 1957.

² Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. 6. М., 1953, стр. 156.

Пушкин во всех этих случаях выступает не как переводчик и не как стилизатор, а как самостоятельный творец. Таковы и замечательные терцины Пушкина «В начале жизни школу помню я», воскрешающие не только строгость формы, торжественную медь дантовских терцин, но и дух, мироощущение раннего Возрождения.

Не говоря уже о широком обращении к античности, проходящем через все творчество Пушкина, он многократно обращается к французской, немецкой, английской, испанской истории, фольклору, литературам. И здесь он перевоплощается в сознание человека иной эпохи, иной культуры.

Достоевский говорил о Пушкине, что лишь он «один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность». Приводя в пример стихотворение «Странник», являющееся переложением начала поэмы английского поэта и проповедника XVII века Джона Беньяна, Достоевский отмечал, что «в грустной и восторженной музыке этих стихов чувствуется самая душа северного протестантизма, английского ереснарха, безбрежного мистика, с его тупым, мрачным и непреодолимым стремлением и со всем безудержем мистического мечтания»¹.

Эта «всемирная отзывчивость», «перевплощаемость» Пушкина — одно из важнейших свойств его творчества. Но она достигается не в результате отказа от личного отношения к теме. В изображении далеких эпох, иных национальных культур Пушкин, глубоко воссоздавая их внутреннюю сущность, в то же время сохраняет свою оценку, дает свое истолкование и восприятие тех событий и характеров, которые им показаны.

Для нас не важна степень точности следования Пушкина образцам (в ряде случаев знакомым ему лишь в прозаических переводах). Как установлено исследователями, пушкинские «подражания» чаще всего

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. 21. Пг., изд. «Просвещение», стр. 443—444.

являются самостоятельными произведениями, весьма свободными по отношению к образцам, по-новому осмысляющими текст, дающими как бы экстракт, самую сущность своих образцов.

В предисловии к брошюре «Песни и стихотворения разных народов» (1919) В. Брюсов отмечал: «Он (т. е. Пушкин. — Н. С.) писал стихи от лица древнего грека (эллина), древнего римлянина, или от лица жителя старинной Шотландии, от лица араба, турка и тому подобное так, как написали бы сами поэты этих народов, если бы они владели русским языком».

Пушкин одним из первых в русской литературе обратился к поэзии Востока, к его культуре. Поэзия арабов, персидская литература, Коран, Библия — все это привлекало его внимание, органически вошло в его творчество. Вместе с тем он резко возражал против стилизаторского отношения к восточной поэзии, внешнего подражания ей, восприятия ее как эффектной экзотики. В письме к П. А. Вяземскому он в 1825 году, в эпоху романтического увлечения Востоком, писал о Т. Муре в связи со своей работой над «Бахчисарайским фонтаном»: «Слог восточный был для меня образцом, сколько возможно нам, благоразумным, холодным европейцам. Кстати еще — знаешь, почему не люблю я Мура? — потому что он чересчур уже восточен. Он подражает — ребячески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета. — Европейец и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца». В этих словах программа Пушкина — он отбрасывает те элементы в восточной поэзии, которые архаичны, ее экзотические внешние признаки, воссоздавая самый строй мыслей, основы национального стиля и колорита.

Восток, его прошлое показаны Пушкиным не условно-стилизованно, а во всем специфическом своеобразии национальной культуры, во всей исторической конкретности. Поэтому стихи о Востоке выдержаны в разной словесной тональности, наделены различным национальным колоритом. Восток израильский, библейский у Пушкина также отличается от Востока магометанского, арабского например, как и изображение

Испании от изображения Франции. В стихотворениях «Фонтану Бахчисарайского дворца» и «В прохладе сладостной фонтанов» Пушкин обратился к Востоку, к изображению ханского Крыма:

В прохладе сладостной фонтанов
И стен, обрызганных кругом,
Поэт бывало тешил ханов
Стихов гремучим жемчугом.

Пушкин передал в этих стихотворениях и восточную негу, и пассивную созерцательность феодального Востока, и узорчатую яркость Бахчисарайского дворца, и пышность ханских пиров, включив в свои стихотворения точные этнографические детали.

Русский поэт глубоко проник не только в «слог» и стиль восточной поэзии (хотя он не имитировал форму восточных газелл, как это делал Гёте в «Западно-Восточном Диване»). Восток в его стихах воссоздан не во внешней пышности, а со своей философией, мировоззрением, со своей духовной культурой, данной в глубокой, проникновенной формулировке, в определении стихов и сказаний поэтов Востока:

На нити праздного веселья
Низал он хитрою рукой
Прозрачной лести ожерелья
И четки мудрости златой.

Пушкин говорит здесь о том сочетании пышности с мудростью, которое было характерно для восточной придворной поэзии. Пушкин применяет здесь и условные формулы восточной поэзии, которые были бы совершенно неуместны в его стихах другой тематики: «гремучий жемчуг» стихов, «ожерелья» «прозрачной лести». Витиеватость и декоративная эффектность этих образов, обычно чуждые самому Пушкину, здесь передают условные, узорчатые арабески восточной поэзии.

«Подражания Корану» (1824) с необычайной полнотой вобрали мудрость, страсть и веру магометанского Востока. Передавая суровую экзальтированную по-

эзию Корана, Пушкин, однако, и здесь не становится на путь стилизации. Он видит в ней внутреннее родство с библейскими книгами пророков, поэтому столь близки его образы в «Подражаниях Корану» к написанному несколько позднее «Пророку»:

Не я ль в день жажды напоил
Тебя пустынными водами?
Не я ль язык твой одарил
Могучей властью над умами?

В «Подражаниях Корану» Пушкин раскрыл не только фанатическую нетерпимость мусульманской религии, но и те общечеловеческие черты, ту высокую поэзию и народную мудрость, которые сказались в требовании ответственности человека перед своей совестью («Торгуя совестью пред бледной нищетою»), в пафосе самоотречения и бескорыстия. Вместе с тем Пушкин отходит от орнаментально украшенного текста «сур», осуществляя благородную простоту, смысловую наполненность каждого образа.

У Пушкина Восток не однообразен. Поэт обращался к разным странам и разным культурам, по-своему вживаясь в каждую из них. У него есть и грозный библейский Восток с его пафосом завоеваний, несущих смертельный ужас народам:

Когда владыка ассирийский
Народы казнию казнил
И Олоферн весь край азийский
Его деснице покорил, —
Высок смиреньем терпеливым
И крепок верой в бога сил,
Перед сатрапом горделивым
Израил выи не склонил;
Во все пределы Иудеи
Проникнул трепет...

Иной Восток, осложненный воздействием древнеримской культуры, дан в набросках стихов о Клеопатре (1832). Египет, ночная Александрия, смесь сказочной роскоши, жестокого варварства и сладострастия с

удивительной тонкостью и точностью переданы в этих стихах, напоенных ароматами Востока:

И вот уже сокрылся день.
Восходит месяц златорогий.
Александрийские чертоги
Покрыла сладостная тень.
Фонтаны льют, горят лампы,
Куруется легкий фимиам,
И сладострастные прохлады
Земным готовятся богам...

В стихах о западных народах Пушкин показывает национальное своеобразие каждой страны, свое понимание ее характера. Уже говорилось о его глубоком проникновении в античность. Звуковая гармония, ясность и пластичность образа сопутствуют утверждению радости бытия, которая так полно передана в античных «антологиях» Пушкина. Стих его достигает здесь предельной эпиграмматической точности и краткости, особенно выпукло выделяя мысль, но и самая мысль передает мудрое спокойствие, материалистически ясное мироощущение человека античности:

Юноша! скромно пируй, и шумную Вакхову влагу
С трезвой струею воды, с мудрой беседой мешай.

Этот оптимистический пафос античного человека, его вера в разумное начало мира с особенной полнотой выражены в «Вакхической песне», напоминающей восторженный дифирамб аполлоническому началу жизни. Большое внимание уделяет Пушкин эпохе Возрождения, воскрешая мотивы «сурового Данте» (терцины «В начале жизни школу помню я»).

Трогательное простодушие, наивная вера средневековья отражены в легенде о «рыцаре бедном» («Жил на свете рыцарь бедный»), философическая глубина которой привлекла Достоевского при написании «Идиота». Пушкин в этой легенде воссоздал мировоззрение средневековья, веру, которая своей наивностью последующей эпохе казалась богохульством. Не прибегая к стилизации канонической формы средневековой баллады, Пушкин передает ее дух. Верность истори-

ческому сознанию, духу времени и здесь проявилась у него в полной мере в умении воссоздать психологию людей той эпохи.

Пушкин любил Испанию, Испанию средневековую, гордую, исполненную горячих страстей. Ей он посвятил своего «Каменного гостя». В таких стихотворениях, как «Пред испанкой благородной», «Ночной зephyр струит эфир», «Родрик» («На Испанию родную») и другие Пушкин передал знойную красоту пейзажа Испании, изящество и рыцарство как национальное отличие испанца. В «Родрике» он воссоздает испанскую легенду, по своей суровой простоте и наивному простодушию напоминающую легенду о «рыцаре бедном».

Исследователи нашли много фактов, свидетельствующих о точности национальных и исторических красок Пушкина, о его многосторонней эрудированности. Но важны не внешний национальный колорит, не только историческая точность деталей, а общий дух, национальный характер, так полно и совершенно передаваемые Пушкиным.

Не будем перечислять здесь английские, шотландские, немецкие, французские «подражания» и обращения Пушкина, свидетельствующие о неизменности его интереса к национальным культурам, об удивительной способности «перевоплощения». Такие произведения, как «Сцена из «Фауста», особенно наглядно говорят об этом. «Гётев «Фауст», — писал Гоголь, — навел его вдруг на идею сжать в двух-трех страничках главную мысль германского поэта — и удивишься, как она метко понята и как сосредоточена в одно крепкое ядро, несмотря на всю ее неопределенную разбросанность у Гёте»¹.

Напомним о степени этой проникновенности Пушкина в «Песнях западных славян», когда Пушкин, пользуясь прозаической мистификацией сербских песен в «Гуслях» («Huzla») Мериме, воссоздал их подлинный национальный колорит, их своеобразие.

¹ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. 6. М., 1953, стр. 157.

Эта способность к «перевоплощению», «протеизм» Пушкина, сближающий его с Гёте, связаны с историзмом поэтического мышления поэта, представлявшего свои образы в их исторической конкретности, как выражение сознания людей определенной национальной культуры и эпохи.

Творческие искания Пушкина во многом связаны были с народной поэзией. Обращение к народной поэзии способствовало усилению национального характера его лирики. Воспитанный преимущественно на французской литературе, Пушкин с особенной восприимчивостью обратился к животворным источникам русского народного творчества. Для него прежде всего важен и дорог язык народной поэзии, богатство ее словаря, ее красочность, меткость. Говоря о сравнительном значении русской и французской литератур, он противопоставляет богатству и разнообразию последней русскую народную поэзию, ее язык как залог будущего расцвета литературы: «Но есть у нас свой язык: смелее! — песни, обычаи, история, сказки». Неизменный и глубокий интерес Пушкина к народному творчеству сказался в изучении им «Слова о полку Игореве», в записях народных песен и сказок и, что важнее всего, в широком обращении поэта к народному творчеству в своих произведениях.

Пушкинские баллады («Жених», «Утопленник», «Гусар»), сказки, «Русалка» и многие другие произведения непосредственно восходят к образцам народного творчества. Но роль народной поэзии для Пушкина этим не ограничивалась. Фольклор являлся для него самовыражением народа, формой национального самосознания, определявшей понимание народом действительности, формой национальной культуры.

Фольклор для Пушкина не экзотика и не поэтизация средневековья, каким он являлся для поэтов-романтиков. В нем источник народности и реализма в творчестве самого Пушкина. «Песни о Разине» (1824), многочисленные обращения к фольклору в балладах, сказки, частые реминисценции из фольклора, народных песен в лирике («Сват Иван, как пить мы станем», «Колокольчики звенят» и многое другое) сви-

детельствуют о глубоком проникновении Пушкина в самый «дух» народного творчества. Оно наполняло его лирику фольклорными образами, песенными ритмами и мелодиями, учило меткому и красочному использованию богатства народной речи.

Отношение Пушкина к народному творчеству исчерпывающе охарактеризовал Гоголь: «Он при самом начале своем уже был национален, потому что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа»¹. Пушкин не стремился к стилизации, имитированию фольклора. В то же время он настолько близок к подлинно народному характеру песни или сказки, что созданные им песни о Стеньке Разине долгое время считались не оригинальным произведением Пушкина, а лишь фольклорной записью. В своем обращении к народной поэзии Пушкин расширял рамки литературной традиции, выходил за пределы книжных ассоциаций и языка.

Народное творчество способствовало не только обогащению художественных возможностей поэзии Пушкина: оно наполняло его поэзию тем жизненным содержанием, которое сказалось и в отношении к поэтическому слову и в отношении к самой жизни.

Народность никогда не понималась Пушкиным как национальная ограниченность. Национальное у него всегда было связано с общечеловеческим. Поэтому он обращался не только к русскому фольклору, но и к народному творчеству стран Запада и Востока: шотландские баллады («Ворон к ворону летит», «Воротился ночью мельник»), испанские народные легенды («Родрик»), песни западных славян, «Подражания Корану» — все это существенные стороны его творчества. В своих обращениях к устному творчеству разных народов Пушкин широко раздвигает границы собственной лирики, раскрывает за национальными формами их общечеловеческое содержание.

¹ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. 6. М., 1953, стр. 34.

Поражает не только многообразие жанров, тем, мотивов, мыслей и чувств, заключенных в лирике Пушкина, тот «протеизм», который так удивлял современников, но и необычайная естественность его лирики, отсутствие поэтической позы. Лирика таких корифеев мировой поэзии, как Байрон, Шиллер, Гюго, не обладает той естественностью, предельной простотой, какие свойственны пушкинской лирике. Пушкин преодолел условность поэтической формы, скованность нормами какой-либо определенной поэтики. Ощущение свободной непринужденности и естественности пушкинской поэзии и является особенностью ее реализма.

И. С. Тургенев приводил следующий свой разговор с Мериме: «Ваша поэзия, — сказал нам однажды Мериме, известный французский писатель и поклонник Пушкина, которого он, не обвиняясь, называл величайшим поэтом своей эпохи, чуть ли не в присутствии самого Виктора Гюго, — ваша поэзия ищет прежде всего правды, а красота потом является сама собою; наши поэты, напротив, идут совсем противоположной дорогой: они хлопочут прежде всего об эффекте, остроумии, блеске... У Пушкина, — прибавлял он, — поэзия чудным образом расцветает как бы сама собою из самой трезвой прозы»¹.

«Простота», «трезвость», «проза» поэзии Пушкина характеризуют собой его художественный метод. Отвергая всякую манерность, фальшь, внешнюю украшенность, Пушкин тем самым боролся за глубину содержания, за подлинность чувства, за точное выражение мысли. Дело не только в словесной точности и скупости выражения, но и в самом характере, строе чувств и мыслей, наполнявших пушкинскую лирику. В них нет ничего нарочитого. Их человеческая искренность, глубина, выстраданность чувства предстают пе-

¹ И. С. Тургенев. Собрание сочинений, т. 11. М., 1956, стр. 216.

ред читателем в той непринужденной откровенности, которую мог себе позволить Пушкин, так как человеческая чистота и благородство его внутреннего мира позволяли раскрыть эту правду о себе. Потому-то лирика Пушкина так часто кажется разговором, монологом, обращенным к собеседнику. Она впечатляет той свободой, которой отличается живая разговорная речь.

По сравнению со своими предшественниками — громозвучной и зримо-живописной поэзией Державина, пленительной сладостью стихов Жуковского, изяществом Батюшкова — пушкинский стих строг и лаконичен, предельно прост и естествен. Эта словесная простота и лаконизм пушкинской поэзии для нас особенно ощутимы. Поэзия начала XX века — символизма, акмеизма, футуризма — изменила пушкинским заветам, обратилась ко всяческим эффектам, к поискам оригинальности, максимальной подчеркнутости формы, утонченности стиля в ущерб содержанию, ясности мысли.

В лирике Пушкина отражены важнейшие стороны современной поэту действительности, передана история его внутренней духовной жизни — тем самым не только расширен был круг тем и мотивов его лирики, но и рамки традиционных поэтических жанров и форм. Многообразие содержания приводило и к многообразию поэтических форм, осуществлявших основной принцип искусства — единство содержания и формы. В то же время во всем этом многообразии жанров и форм всегда угадывается Пушкин, его точный, граничный стих, ясность мысли, внутренняя содержательность его произведений.

В одной из своих заметок 1828 года Пушкин писал: «Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем». В этих словах сформулирован основной принцип поэзии Пушкина — ее простота. Пушкин освободил поэзию от «условных украшений стихотворства», достиг предельной и чудесной простоты и

естественности стиха, но эта простота ничего общего не имеет с упрощением.

В речи о Пушкине И. С. Тургенев сказал: «Не говоря уже о мужественной прелести, силе и ясности его языка — эта прямодушная правда, отсутствие лжи и фразы, простота, эта откровенность и честность ощущений — все эти хорошие черты хороших русских людей поражают в творениях Пушкина не одних нас, его соотечественников, но и тех из иноземцев, которым он стал доступен»¹. «Правда», «простота» пушкинской поэзии отнюдь не являются каким-либо формальным приемом. Это органическое свойство, рождаемое единством мысли и адекватного ей словесного выражения. Мысль воплощена у Пушкина в точную прозрачно-ясную словесную форму. Каждый образ, каждый эпитет приобретает свою обязательность.

Чопорной торжественности витийственной поэзии XVIII века и салонной искусственной чувствительности поэтики карамзинистов Пушкин противопоставил подлинность, безыскусственность человеческого переживания. «Поэзия его чужда всего фантастического, мечтательного, ложного, призрачно-идеального, — писал о лирике Пушкина Белинский, — она вся проникнута насквозь действительностью; она не кладет на лицо жизни белил и румян, но показывает ее в ее естественной, истинной красоте...»².

Пушкин не проводит грани между жизнью и поэзией, в его стихах не чувствуется никакой искусственности, поэтической условности. Лев Толстой говорил: «У Пушкина не чувствуешь стиха; несмотря на то, что у него рифма и размер, чувствуешь, что иначе нельзя сказать»³. Ощущение, что «иначе нельзя сказать», ощущение свободы и в то же время обязательности

¹ И. С. Тургенев. Собрание сочинений, т. 11. М., 1956, стр. 216.

² В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 7. М., 1955, стр. 339.

³ «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. 2. М., 1955, стр. 246.

каждого пушкинского стиха, каждого пушкинского слова прежде всего поражают читателя.

Предельно экономный в своих поэтических красках, Пушкин всегда стремился к углублению смысла, к адекватности выражения своих мыслей и чувств. Скупыми средствами Пушкин выражал «весь предмет», глубокую мысль, свое отношение к миру. Но именно сжатость, словесная скупость этих художественных средств определяла их максимальную «нагрузку», предельную выразительность. В стихотворении Пушкина все гармонически целеустремленно, все в единстве — смысловая насыщенность слова, ритм, интонация, звуковая сторона стихотворения.

В лирике Пушкина доминирует мысль, а «музыкальный», эмоциональный момент подчинен этой мысли. Картина, представленная в лирическом стихотворении Пушкина, пробуждает в нас не только чувство, но и мысль. Несмотря на это господство мысли, познавательный, а не эмоциональный характер своей лирики, Пушкин чужд рационалистической схематичности классицизма. В его стихах мысль представлена не в обобщенно-абстрактной форме, а как поэтическая реальность, в своей конкретной, чувственной данности. Поэтому нельзя делить лирику Пушкина на поэзию мысли и поэзию чувства — в каждом стихотворении поэта органически сочетается мысль и чувство, проницательная оценка жизни с пластической объективностью изображения.

Лирику Пушкина потому так трудно охарактеризовать, что ее простота не поддается «разложению» на отдельные элементы. Это и есть идеальное слияние «формы» и «содержания», «идеи», которое определяет гармоническое единство и взаимосвязь всех элементов художественного произведения. К Пушкину можно применить формулу, которой определил «простоту» Шекспира Тургенев, когда писал: «Шекспир, как природа, доступен всем, и изучать его должен каждый сам, как и природу. Как она, он и прост и многосложен — весь, как говорится, на ладони — бездонно-глубок, свободен до разрушения всяких оков и постоянно исполнен внутренней гармонии и той неуклонной за-

конности, логической необходимости, которая лежит в основании всего живого»¹.

Особенно полно гуманистическое, аполлоническое начало в мировоззрении поэта сказалось в его обращении к античности, в которой Пушкин находил мудрое равновесие, гармоническое начало жизни, торжество человеческого разума. «Пушкин,— писал Белинский,— которого поэтический гений носил в себе все элементы жизни, которому доступны и родственны были все сферы духа, все моменты всемирно-исторического развития человечества, который был столько же поэт классический, сколько поэт романтический и поэт новейшего времени,— Пушкин с особенною любовью обращал свое внимание на обаятельный мир древнего искусства»².

В лицейских стихах античность преломлялась у Пушкина в гедонистическом, эпикурейском аспекте, знаменовала упоение жизнью, ее непосредственной чувственной данностью. Иным является восприятие античности в зрелом творчестве Пушкина. Теперь Пушкин видит в античном мировоззрении ту мудрость жизни, то гармоническое жизнеутверждающее начало, которое столь далеко было от окружавшей его действительности. Обилие «подражаний древним» в стихах Пушкина тридцатых годов приобретает известную закономерность, знаменует душевное здоровье поэта, вновь и вновь возвращающегося к живительным источникам античного гуманизма.

Античное искусство, по словам Герцена, постигло, что «тайна изящного — в высокой соразмерности формы и содержания внутреннего и внешнего»³. Это и привлекало Пушкина в античном искусстве, являлось для него своего рода образцом художественного совершенства. Он обращается к чувственному, материальному началу античности, одухотворенному гармонической соразмерностью, пластичностью формы. Его

¹ И. С. Тургенев. Собрание сочинений, т. 11. М., 1956, стр. 191.

² В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 5. М., 1954, стр. 256.

³ «А. И. Герцен об искусстве». М., 1954, стр. 124.

знаменитый «Памятник» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный») навеян сходным по теме стихотворением Горация¹.

В своем исследовании «Мастерство Пушкина» (М., 1956) Д. Д. Благой убедительно показывает проходящее через все творчество поэта стремление к гармонии, которое прежде всего продемонстрировано им на композиции произведений Пушкина. Образцом этой гармоничности и завершенности, пластичности, скульптурности пушкинской лирики являлось античное искусство, в котором принцип симметрии и пропорциональности осуществлен с наибольшей полнотой. Говоря о стихах Дельвига, высоко им ценимых, Пушкин отмечает в них «необыкновенное чувство гармонии и той классической стройности, которой никогда он не изменял».

Эта гармоническая завершенность, пластическая скульптурность образов в лирике Пушкина осуществлены в «Подражаниях древним» и в антологических стихотворениях, подобных «Царскосельской статуе»:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.

Дева печально сидит, праздный держа черепок.

Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;

Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

В этом стихотворении, навеянном статуей, находившейся в Царскосельском парке, Пушкин передает скульптурный сюжет, создавая наглядный, гармонически-пропорциональный образ. Слово приобретает здесь зримую, скульптурную изобразительность, дополняемую удивительной гармонией звукового построения этого четверостишия, восходящей к античной поэзии, ее эвфонической выразительности (чередование долгих гласных, перекличка протяжных «у» и «а»).

¹ О значении античности в творчестве Пушкина см. статьи Д. П. Якубовича «Античность в творчестве Пушкина» («Пушкин. Временник», вып. 6. М.—Л., 1941) и И. И. Толстой «Пушкин и античность» («Ученые записки Государственного педагогического института имени Герцена», вып. XVI). Л., 1938.

Но за этим внешним «описанием» статуи, как и в античной поэзии, стоит глубокое лирическое содержание: размышление о вечности, о неизменности движения, контраст между неподвижностью девы, неизменностью ее печали и неиссякающим движением воды, льющейся из разбитой урны, напоминают о вечном движении, о бренности материи. Здесь взаимопроникновение философской мысли, присущей античной философии, скульптурности поэтического образа и звуковой гармонии, сочетается воедино.

Красота для Пушкина не отвлеченное понятие и не виртуозность художественной формы. Это красота самой природы, красота чувства, человеческой мысли. Эстетический идеал, понятие красоты у Пушкина отнюдь не ограничены прекрасной формой. В его лирике показана и «низкая» природа, неприглядные стороны жизни. Пушкин не противопоставлял искусство жизни. Стремление к гуманному идеалу, к гармонии рождало тем более решительное и последовательное отрицание всего, что сковывало и принижало личность, отрицание того общественного устройства, которое основано было на рабстве и несправии народа. В стихотворении «Румяный критик мой, насмешник толстопузый» Пушкин спорит с критиком, отстаивающим благополучие существующего порядка¹, выступает против украшения жизни. Суровая и правдивая картина русской действительности, являющаяся беспощадным ей приговором, также становится для поэта источником вдохновения:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
За ними серых туч густая полоса.
Где нивы светлые? Где темные леса?
Где речка? На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора.
Два только деревца, и то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
И листья на другом, размокнув и желтея,
Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борея.

¹ В данном случае имелся в виду реакционный критик Ф. Булгарин.

И только. На дворе живой собаки нет.
Вот, правда, мужичок, за ним две бабы вслед.
Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал да церковь отворил.
Скорей! ждате некогда! давно бы схоронил.

В жизненной правдивости и суровой простоте этих стихов заключен протест против безобразных, уродливых форм жизни, против нищеты и тяжести положения крепостного крестьянина. Картина нищенских, жалких похорон ребенка страшна своей обыденностью, будничностью. Тягостное впечатление усиливается безотрадностью и бедностью окружающего пейзажа: «два бедных деревца», «избушек ряд убогий» и т. д. Грустный, повседневный эпизод сельских похорон приобретает обобщающее значение. Суровая правда жизни противопоставлена здесь казенной наигранной «жизнерадостности» «румяного», «толстопузого» критика, требующего от поэта, чтобы тот «позабавил» «веселой песенкой», которая должна фальшиво и тенденциозно изобразить жизнь. Именно в правде жизни, даже в показе неприглядности ее видит Пушкин долг поэта. «Эстетическое» рождается из противопоставления идеала — жизни, идеала, внутренне подразумеваемого за этой неприглядной картиной, из утверждения иной оценки явлений, осуждения отрицательных сторон действительности. Правда жизни является здесь основным эстетическим критерием. Пушкин отбрасывает всякую приукрашенность, протестует против попыток представить жизнь народа в идиллическом аспекте.

В этом стихотворении нет гражданской патетики, одической традиции, которая сказала в его ранней «Деревне», посвященной той же теме. Но сила обличения крепостного строя, картина крестьянского горя и нужды в нем даны гораздо сильнее, реалистически конкретнее, типически обобщеннее. Здесь все необычайно реально, наглядно: и «серых туч густая полоса» и два «бедных деревца», из которых одно совсем обнажено, а на другом пожелтевшие, готовые упасть листья. Так же конкретна и сцена похорон: мужичок

без шапки, несет гробик ребенка «под мышкой», ленивый «попенок», который должен позвать отца и открыть церковь, — все как позднее на картинах Перова.

Поэзия Пушкина, и его лирика в частности, всегда была прочно и кровно связана с жизнью, с биографией самого поэта, с жизнью всей страны. Белинский, говоря о том, что у Пушкина «прекрасна» даже «низкая природа», писал: «Тот еще не художник, которого поэзия трепещет и отвращается прозы жизни, кого могут вдохновлять только высокие предметы. Для истинного художника — где жизнь, там и поэзия»¹. Эти слова Белинского прекрасно передают основную особенность поэзии Пушкина, поэзии жизни. Прекрасное для Пушкина в жизни, в ее многообразии, в ее развитии. Жизненное значение явления, раскрытие его сущности определяют характер лирики Пушкина, получают в ней свою эстетическую значимость. Белинский и Чернышевский видели в Пушкине преимущественно «поэта-художника», но в то же время указывали на верность его изображения действительности. «Поэзия Пушкина удивительно верна русской действительности», — писал о нем Белинский².

Как мы отметили, Пушкин-лирик стремился к объективированию своих переживаний. Напомним хотя бы такое стихотворение, как «19 октября» (1824), принадлежащее к циклу лицейских воспоминаний. В нем раздумья и личные переживания поэта выражены в форме объективного повествования, исторически-конкретного осмысления событий, перемен судеб людей, происшедших за период с окончания лицея. Образ самого поэта занимает здесь весьма скромное место. Даже в таком стихотворении, как «Зима. Что делать нам в деревне!..», Пушкин дает объективную картину, описание творческого процесса на фоне конкретной бытовой обстановки. Он объективирует действительность, запечатлевая свои субъективные переживания, мысли и эмоции в объективно-пластических образах.

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 7. М., 1955, стр. 337.

² Там же, стр. 332.

Пушкин передает внешний мир в его вещных, конкретных проявлениях. Поэтому так реален его пейзаж, в котором нет ни отвлеченности, ни субъективной зыбкости. У Пушкина сравнительно немного пейзажных стихотворений. Природа не занимает в его творчестве того места, как у Тютчева, Фета, Вордсворта, Ленау. Обычно пейзаж дан им скупю, двумя-тремя штрихами. Но образы и черты русского пейзажа постоянно входят в стихи, посвященные самым разнообразным темам. Пейзаж у Пушкина необычайно точен в своем воспроизведении местности. Михайловское, Болдино, Кавказ — картины, хорошо знакомые поэту. Но за этой лапидарной пейзажной живописью выступает лирический подтекст, внутренняя тема стихотворения. Таков, например, лунный, печальный пейзаж в «Зимней дорожке»:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

Эти «волнистые» туманы, печальный свет луны, льющийся на печальные поляны, передают внутренний подтекст стихотворения — одиночество и скуку зимнего пути. В иной красочной тональности, в оптимистическом мажоре разрешен Пушкиным солнечный зимний пейзаж в стихотворении «Зимнее утро»:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит,
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит.

Праздничная пышность природы, радостная пронизанность светом всего зимнего пейзажа выражают бодрое, жизнеутверждающее настроение поэта в точных, метафорически ярких образах.

Пушкин рисует отнюдь не «пейзаж души», как Жуковский или немецкие романтики, а скупые, конкретные картины природы, географически и этнографически достоверные. Таково стихотворение «Кавказ».

Пушкин отмечает в нем особенности кавказского пейзажа, различные растительные и климатические пояса, все, что он видит с вершины горного хребта «у края стремнины»: рождение горных потоков, тучи, смиренно идущие под вершиной, нагие громады утесов, ниже тощий мох и сухой кустарник, а еще ниже роши, «зеленые сени», поселения людей, овцы, пасущиеся «по злачным стремнинам», внизу Арагва в «тенистых берегах», Терек в тесном ущелье. Его «Кавказ» великолепен по точности, зримости, конкретности изображения, природа передана в ее величии и стихийной неукротимости. Поэт показывает ее в той бурной и первозданной мощи, которая близка его вольнолюбивым стремлениям. Рисуя Терек, мечущийся в «свирепом веселье», Пушкин выражает свое сочувствие «вольности» народов Кавказа. В черновой рукописи «Кавказа» имелось недоработанное продолжение:

Так буйную вольность законы теснят,
Так дикое племя под властью тоскует,
Так ныне безмолвный Кавказ негодует,
Так чуждые силы его тяготят...

Не вошедшие в окончательный текст стихи подсказывают политическую расшифровку образа Терека. Для Пушкина характерен, однако, чисто логический переход: «Так» — сравнение, смысловой параллелизм, а не система зыбких, намекающих образов. Один из дореволюционных исследователей лирики Пушкина справедливо отмечал, что «свойственная Пушкину объективность в изображении природы и ее жизни сказывается также в той осторожности и сдержанности, которую проявляет Пушкин в употреблении поэтических метафор и уподоблений, придающих обыкновенно картине субъективный колорит. Его изображения отличаются трезвой простотой и безыскусственностью, его картины — строго реалистичны»¹.

¹ В. Саводник. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911, стр. 83.

В чем же причина могучего и неизменного воздействия лирики Пушкина? Прежде всего в глубокой правдивости и типичности тех чувств, тех переживаний и раздумий, которые выражены в его стихотворениях. При всем индивидуальном характере этих переживаний они обладают всеобщим значением, той углубленностью, которая позволяет открывать в них все новое и новое содержание.

Лирика Пушкина рождается из сложного и проникновенного понимания действительности, выражает богатство его личности, пленяет безупречной, адекватной содержанию формой. Как сказал о Пушкине А. Н. Островский: «Кроме наслаждения, кроме форм для выражения мыслей и чувств, поэт дает и самые формулы мыслей и чувств. ...Отчего с таким нетерпением ждется каждое новое произведение от великого поэта? Оттого, что всякому хочется возвышенно мыслить и чувствовать вместе с ним...»¹ Пушкин в своей лирике открыл тот мощный источник, который облагораживал и возвышал человеческие чувства, который сохранил свое значение для последующих поколений читателей.

Лирика Пушкина не может рассматриваться только в своем историческом значении. Поэзия Пушкина, как и поэзия Данте, Шекспира, Гёте, Байрона, общечеловечна, ее значение далеко вышло за пределы его эпохи. Пушкин являлся носителем того светлого, жизнеутверждающего начала, которое имело огромное значение в последующем развитии русской литературы. Если Байрон был поэт трагической мятежности, Гёте — олимпийской уравновешенности, то Пушкин совмещал в своем творчестве пафос свободолобивого, активного отношения к жизни с идеалом гуманности и гармонии. «Я предпочел бы, — писал в 1931 году А. М. Горький, — чтобы культурный мир объединился не Достоевским, а Пушкиным, ибо колоссальный и

¹ А. Н. Островский. Собрание сочинений, т. 13. М., 1952, стр. 164.

универсальный талант Пушкина — талант психически здоровый и оздоравливающий»¹. Душевное здоровье Пушкина, светлое, жизнеутверждающее начало, сказавшееся и в его лирике, противостояли и противостоят упадочности и пессимизму западноевропейской литературы конца XIX и начала XX века, увлечению декадансом, культу индивидуализма, признанию бесперспективности и ущербности человеческих судеб.

Поэзия Пушкина не только не утратила своего значения и своего эстетического обаяния, но в условиях социализма засверкала новыми гранями, получила новое, еще более глубокое осмысление. На пушкинском юбилее 1949 года английский прогрессивный писатель Джек Линдсей в своем выступлении сказал: «Пушкин — одна из тех гигантских фигур, которые запечатлели навеки целую эпоху в жизни своего народа в момент величайшего напряжения его национальных сил. В этом смысле он стоит в одном ряду с Гомером, Данте, Шекспиром, Сервантесом... Я люблю и чту Пушкина за то, что он является одним из великих творцов, чье значение столь же велико для всего мира, сколько оно велико для России. Его неизменная любовь к правде, любовь к человеку является неотъемлемой частью социалистической культуры. «Секрет» Пушкина очевиден для каждого советского человека. Это «секрет» единения людей, братства и правды, которые возможны только при социализме»².

Значение творчества Пушкина, и его лирики в частности, для нашей эпохи этим не исчерпывается. Поэзия Пушкина остается и для нашего времени образцом глубокой идейности, жизненной правды, мудрости, простоты и вместе с тем художественного совершенства. Потому так злободневно звучат слова советского поэта Н. Тихонова, который в своей речи в юбилейную годовщину отмечал, что «Пушкин появился, срывая всю мишуру, всю условность, всю фальшь риторических приемов, отмечая наносный сор слепых

¹ М. Горький. О Пушкине. М., 1937, стр. 78.

² Сб. «А. С. Пушкин. 1799—1949. Материалы юбилейных торжеств». М.—Л., 1951, стр. 60—61.

заимствований у иностранцев. Он сам согласился с определением своего творчества: Пушкин — поэт действительности»¹. Отметая «наносный сор», советская поэзия стремится к большому и глубокому содержанию, к ясной классичности формы, к тому, чтобы стать нужной и близкой народу. Это не путь упрощения, а путь простоты, путь наибольшего художественного совершенства.

Лирика Пушкина учит правде чувства и мысли, скупому и точному отношению к слову, отказу от всего поверхностного, случайного, не проверенного мыслью и чувством поэта. Для того чтобы решиться на пушкинскую простоту, на строгую правду его слова, необходимо обладать глубоким пониманием действительности. Этой глубиной содержания определяется и самая форма, совершенное и ясное строение стиха, присущие поэзии Пушкина.

¹ Сб. «А. С. Пушкин. 1799—1949. Материалы юбилейных торжеств». М.—Л., 1951, стр. 60—61.

СВЯЩЕННАЯ ЖЕРТВА

Через всю лирику Пушкина проходит тема поэтического самоопределения, тема самой поэзии — «священной жертвы». Эта тема имеет особенно большое значение потому, что она раскрывает эстетические взгляды Пушкина, его понимание роли поэта.

Такие стихотворения, как «Поэт и толпа» («Чернь»), «Поэт» («Пока не требует поэта»), «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной») и другие, нередко служили поводом к зачислению Пушкина в лагерь сторонников «искусства для искусства». Начиная с Дружинина и кончая символистами В. Брюсовым, Вяч. Ивановым, Пушкин объявлялся сторонником «чистого искусства».

Подобная точка зрения глубоко тенденциозна и ошибочна. Пушкин отнюдь не был защитником теории «искусства для искусства», все его поэтическое творчество всегда было прочно связано с жизнью. Он никогда не отделял идейного содержания искусства от его художественной формы, не противопоставлял его общественного значения самостоятельному, замкнутому в самом себе эстетическому восприятию. Пушкин

впервые поставил проблему поэта и народа, волновавшую его на протяжении всего творческого пути, проблему, мучительно им решавшуюся и окончательно решенную в «Памятнике» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный»), ставшем поэтическим завещанием поэта.

Для поэтов XVIII века поэзия являлась выражением интересов государства, прежде всего прославляла деяния государей и виднейших сановников. Если поэзия не служила государственным задачам, она представлялась чем-то вроде забавы, «вкусным лимонадом». В оде «Фелица» Державин говорил о том отношении к поэзии, которое характеризовало тогдашнее дворянское общество и прежде всего саму императрицу:

Поэзия тебе любезна,
Приятна, сладостна, полезна,
Как летом вкусный лимонад.

Даже для Державина, как и для других представителей классицизма XVIII века, читателем, той средой, к которой они обращались, являлся придворный круг, во главе с «просвещенным» монархом. Недаром Державин считал в своем «Памятнике» главной заслугой, что «дерзнул в забавном русском слоге» «о добродетелях Фелицы возгласить» и «истину царям с улыбкой говорить». Народ еще не входил в представление поэта как тот читатель, к которому он обращается.

Несколько иначе обстояло дело с поэзией сентименталистов и романтиков, стремившихся противопоставить «государственной», официальной поэзии поэзию интимных переживаний, выражения личности поэта. Но и Карамзин, Дмитриев, Жуковский, Батюшков также не обращались к народу. Жуковский демонстративно назвал свою книжку стихов «Для немногих». Поэзия сентиментализма ориентировалась на аристократические салоны, на узкий дружеский круг читателей и также была, по существу, оторвана от народа. Поэт обращался чаще всего к другу, близкому ему по воззрениям и вкусам, или к светским дамам, видя в них основной круг своих читателей.

Только дружба обещает
Мне бессмертия венок;
Он приметно увядает,
Как от зноя василек.
Мне оставить ли для славы
Скромную стезю забавы? —
Путь к забавам проложен,
К славе тесен и мудрен! —

писал Батюшков в послании к Гнедичу.

Понимание гражданской роли поэзии, уже намечавшееся у Державина, стало программой у декабристов, для которых поэзия являлась средством пропаганды их вольнолюбивых идей. Рылеев, посвящая поэму «Войнаровский» А. А. Бестужеву, писал о своих стихах:

Ты не увидишь в них искусства;
Зато найдешь живые чувства,
Я не поэт, а гражданин.

Но и поэты-декабристы обращались прежде всего к своим единомышленникам — передовой дворянской интеллигенции, а не к народу. Свои надежды они возлагали на героическую, выдающуюся личность. В оде «Гражданское мужество» Рылеев говорит не о народе, а о тех героях, которые, подобно Бруту или Катону, являлись представителями «гражданской доблести». Когда перед К. Рылеевым и А. Бестужевым встал вопрос об обращении к народу, они создали особый жанр — агитационную песню на популярные народные мотивы.

Лишь в поэзии Пушкина возникает вопрос об отношениях поэта и народа. Понимание роли поэта и поэзии меняется и углубляется у Пушкина по мере развития и изменения его мировоззрения. В лицейских стихах поэт рисовался Пушкину то в облике меланхолического «певца», то «философа ленивого», безмятежного эпикурейца, воспевающего радости жизни, любовь, вино. В дальнейшем его сменяет, к началу двадцатых годов, поэт-гражданин, «друг человечества» («Деревня»). Именно таким выступает поэт в своих вольнолюбивых революционных стихах — оде «Вольность», «Деревня», «К Чаадаеву», «Кинжал». Однако и в первые послелицейские годы сохраняется

образ поэта-эпикурейца, беззаботного певца радостей жизни. В посланиях 1819 года — к Всеволожскому, Кривцову, Горчакову — сказался еще во многом прежний лицейский поэт, лишь несколько умудренный жизненным опытом. Но уже в послании к Гнедичу 1821 года возникает новый облик поэта — желчного, иронического сатирика и в то же время традиционного певца «муз» и «дружбы»:

Избранник Феба! твой привет,
Твои хвалы мне драгоценны;
Для муз и дружбы жив поэт.
Его враги ему презренны.
Он музу битвой площадной
Не унижает пред народом
И поучительной лозой
Зоиля хлещет — мимоходом.

Постепенно образ поэта усложняется, лишается своей условности, одностороннего раскрытия. Все настоятельнее и глубже возникает тема самого существования поэзии, ее назначения и роли поэта.

Вопрос о значении поэзии для Пушкина неотделим от понимания им отношения поэта и народа. Ответ на этот вопрос не могла дать ни теория классицизма, ни эстетическая концепция романтиков. Последователи классицизма настаивали на просветительской роли поэзии: поэзия должна служить исправлению людских нравов, воспитанию людей. В эстетике романтизма поэт был противопоставлен обществу. Его вдохновение, иррациональная сущность его творчества непонятны массе, он является гениальным индивидуумом, сила которого именно в его обособленности от общества. И для писателей Просвещения и для писателей-романтиков народ как решающая сила истории, народ как выразитель общественного мнения не существовал.

Для Пушкина вопрос о взаимоотношении поэта и народа приобретает особую остроту после крушения надежд на возможность революционного переворота, осуществляемого без народа силами кучки дворянских революционеров. По мере растущего внимания Пушкина к роли народа в судьбах страны, впервые

нашего свое выражение в «Борисе Годунове», все настойчивее ставится им и вопрос о поэте и народе. Но решить этот вопрос сразу же, в двадцатых годах, Пушкин был не в состоянии. Самое понятие «народ» для него еще не приобрело достаточной конкретности и определенности.

С самого начала своей творческой деятельности Пушкин не отрывал поэзию от ее общественного назначения. «Воспоминания в Царском Селе», «К Лицинию», ода «Вольность» знаменовали его обращение к гражданственным жанрам, продолжавшим традиции поэзии XVIII века. В начале двадцатых годов Пушкин создает такие стихи, как послание «В. Ф. Раевскому», «Кинжал» и другие, находившиеся в русле декабристской поэзии.

Декабристы выдвинули принцип общественно-направленной поэзии, создали образ поэта-гражданина, поэта-пророка, обращающегося к обществу со своей страстной проповедью. Этот образ поэта-гражданина возникает в таких стихотворениях К. Рыльева, как «К временщику», «Я ль буду в роковое время», «На смерть Чернова». В стихотворении В. Кюхельбекера «Жребий поэта» уже намечен образ поэта-пророка, отдаленно предвосхищающий пушкинский:

О, страшно быть сосудом бренным,
Пророком радостных богов!
Снедаемым огнем священным,
Внушителем златых стихов...

Для Пушкина двадцатых годов это представление о поэзии, как о гражданской проповеди, как об общественной трибуне, также во многом характерно. Образ поэта-гражданина неоднократно возникает в его стихах этих лет (послание «В. Ф. Раевскому»).

Особенно важной и принципиальной поэтической декларацией Пушкина являлось его стихотворение «Пророк» (1826), продолжавшее традиции декабристской поэзии с ее библейским образом поэта-пророка, проповедующего правду. Об этом стихотворении говорится в особом этюде. Здесь же важно указать, что представление о поэте и поэзии у Пушкина тесно свя-

зано было со взглядами декабристов. Образ поэта у него не совпадает с романтическим представлением о поэте-гении, высоко стоящем над «толпой», у Пушкина поэт — это «пророк», «глаголом жгущий сердца людей».

К вопросу поэтического самоопределения Пушкин обращается с середины двадцатых годов, когда на смену декабристскому периоду в развитии его общественных взглядов приходит новый этап, озаглавленный для Пушкина усиленными поисками идейно-политической и эстетической программы. Это период углубления его историзма, повышенного интереса к вопросу о роли народа, укрепления на позициях реализма. На этом пути особое значение имеет стихотворение 1824 года «Разговор книгопродавца с поэтом», которое является первой поэтической декларацией Пушкина, с особенной полнотой решавшей проблему поэта и поэзии. Поэт здесь уже не беспечный баловень природы и не суровый трибун-обличитель, каким он выступал в поэтических декларациях поэтов-декабристов. В «Разговоре книгопродавца с поэтом» Пушкин показывает поэта-романтика, говорит о его столкновении с действительностью, с миром практической пользы. Поэт защищает свободу искусства, его независимость от практических целей и прежде всего от материальных интересов. Поэт здесь носитель возвышенно-романтического идеала, вдохновенный творец, который понимает задачи поэзии как выражение охватившего его творческого порыва, презирает мнение «черни», не заботится о «цели», практическом применении своих стихов:

Блажен, кто про себя таил
Души высокие созданья
И от людей, как от могил,
Не ждал за чувство воздаянья!
Блажен, кто молча был поэт
И, терном славы не увитый,
Презренной чернию забытый,
Без имени покинул свет!
Обманчивей и снов надежды,
Что слава? шепот ли чтеца?
Гоненье ль низкого невежды?
Иль восхищение глупца?

Эта проповедь свободы творчества от ненавистной поэту светской «черни», от «железного» «века торгаша», стремящегося подчинить себе вдохновение поэта, впервые сформулированная в «Разговоре книгопродавца с поэтом», в дальнейшем займет важное место в поэтическом самоопределении Пушкина. И хотя поэт не возражает против формулы книгопродавца:

Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать... —

тем не менее он на вопрос книгопродавца: «Что ж изберете вы?» — кратко и без колебаний отвечает: «Свободу». Пушкин в это время отошел уже от публицистической формулы декабристов, высказанной Рылеевым: «Я не поэт, а гражданин». Для него быть поэтом значило быть и гражданином, он не противопоставлял одно другому¹. Его не удовлетворяла прямолинейность тенденции в декабристской поэзии. В письме к Жуковскому от июня 1825 года он говорит по поводу рылеевских дум: «Ты спрашиваешь, какая цель у «Цыганов»? Вот на! Цель поэзии — поэзия, — как говорит Дельвиг (если не украд этого). «Думы» Рылеева и целят, а всё невпопад»². В этом отзыве сказалось не отрицание гражданской, политической поэзии декабристов, не утверждение «чистой поэзии» (что неоднократно приписывалось Пушкину), а понимание Пушкиным поэзии как художественного творчества, обладающего своими специфическими качествами и возможностями. Отрицание «цели» в поэзии в представлении Пушкина отнюдь не означало отказа от идейности; он счел лишь необходимым внести поправку в установки декабристов, недостаточное внимание, как казалось Пушкину, уделявших ее художественной стороне. Поэзия для Пушкина является выражением мироощущения поэта во всей его

¹ См. Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., 1955, стр. 15—16.

² Напомним, что и значительно позже, в 1836 году, Пушкин в рецензии на стихи Сент-Бёва также писал, что «поэзия» «не должна иметь никакой цели кроме самой себя».

сложности, включая и политическую целеустремленность, но отнюдь не может быть ограничена одной тенденцией. На вопрос о призвании поэта и задачах поэзии Пушкин ответил рядом поэтических деклараций: стихотворениями «Арион», «Пророк», «Памятник» и др., в которых утверждалась идейная, общественная направленность поэзии.

На протяжении ряда лет Пушкин неоднократно возвращается к теме поэта и поэзии, теме, его особенно волновавшей. К 1828 году относится такое программное стихотворение, как «Поэт и толпа» («Чернь»), к 1830 году — сонет «Поэту». В этих стихотворениях с большой полемической остротой поставлен вопрос о взаимоотношении поэта и общества. Однако во взглядах Пушкина на поэзию, на роль поэта и его отношение к обществу существует явное противоречие. С одной стороны, поэт противопоставлен обществу и мирской суете: «Ты царь, живи один». Эта позиция наиболее полно выражена в стихотворениях «Поэт и толпа», «Поэт» и сформулирована в стихах, которые всегда приводились в доказательство защиты Пушкиным «чистой поэзии»:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

(«Поэт и толпа»)

И в то же время поэт — пророк, который должен «глаголом жечь сердца людей», поэт — художник, который своей лирой вдохновляет на подвиги, проповедует «чувства добрые», «вслед Радищеву» восславляет «свободу». Дело здесь не только в эволюции и изменении взглядов Пушкина (хотя они и подвергались изменениям), но и в их принципиальном различии.

Тема поэта и «толпы» постепенно нарастала в творчестве Пушкина. Чем острее становился его разлад со светской «чернью», чем сильнее чувствовал он свою изолированность в окружающем обществе, тем настойчивее возникал образ одинокого поэта, «бряцающего» на «лире» перед равнодушно-враждебной

«толпой». Так, уже в наброске 1827 года Пушкин дает этот образ, впоследствии полностью раскрытый в стихотворении «Поэт и толпа»:

Толпа холодная поэта окружала
И равнодушные хвалы ему жужжала,
Но равнодушно ей, задумчив, он внимал
И звучной лирою рассеянно бряцал...

Представление о высокой миссии поэта, о его свободе и творческом вдохновении, позволяющих ему стать над ложью, лицемерием, корыстью, тупой ограниченностью светской «черни», «толпы», выражено в таких стихотворениях, как «Поэт» («Пока не требует поэта»), «Поэт и толпа», «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной»). Эти стихотворения занимают особенно видное место в творческом самоопределении Пушкина.

Стихотворение «Поэт» (1827) прежде всего говорит о характере творческого вдохновения, об акте творчества, преображающем поэта, делающем из человека, погруженного в «заботы суетного света», «сурового и дикого» проповедника «божественного глагола». Здесь особенно отчетлива связь с представлением о поэте в стихотворении «Пророк». Для того чтобы стать поэтом, иметь право проповедовать людям «божественный глагол», поэт должен отрешиться от «забот» «суетного света», уйти в «широкошумные дубровы», нравственно очиститься, ощутить величие и цельность природы, сохранить свою независимость от «света», «толпы» и ее «кумиров».

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

Следует, однако, иметь в виду, что речь идет здесь о преображении поэта, когда он воодушевлен творческим вдохновением, а не об уходе его в «чистое искусство». Ведь для этого не нужно было бы душе поэта «встрепенуться», «как пробудившемуся орлу»! Более того, образ поэта в этом стихотворении непосредственно связан с образом пророка в стихотворении «Пророк». Так, с «Пророком», как отмечено Д. Д. Благим¹, прямо перекликается четверостишие из «Поэта», в котором говорится о вдохновении, посетившем поэта:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

Эти образы непосредственно восходят к семантике «Пророка»: «отверзлись вещие зеницы, как у испуганной орлицы», «глаголом жечь сердца людей». Возвышенный образ вдохновенного поэта проходит через все стихотворения, посвященные теме поэзии. Поэт для Пушкина — носитель «божественного глагола», а отнюдь не эстет, замкнувшийся в «башне из слоновой кости». То обстоятельство, что поэт выступает здесь в облике ветхозаветного пророка, лишь подчеркивало декабристскую, гражданственную трактовку дела поэта, неизменность в представлении Пушкина его общественной роли.

Наиболее ответственной и развернутой поэтической декларацией Пушкина на тему о роли поэта в обществе явилось стихотворение 1828 года «Поэт и

¹ Раздел о лирике Пушкина в подготовляемом к печати втором томе «Истории русской литературы», изд. АН СССР.

толпа». В нем Пушкин особенно остро поставил проблему взаимоотношения поэта и общества. Эпиграф к стихотворению «Поэт и толпа» — «Procul este, profani» («Отойдите, непосвященные») — подчеркивал тему одиночества поэта, непонимания его «толпой». Гневные, обличительные ямбы (первоначально стихотворение было озаглавлено «Ямб») выражали гражданский ораторский пафос стихотворения Пушкина, с беспощадностью обличавшего «чернь тупую»:

Молчи, бессмысленный народ,
Поденщик, раб нужды, забот!
Несносен мне твой ропот дерзкий.
Ты червь земли, не сын небес;
Тебе бы пользы всё — на вес
Кумир ты ценишь Бельведерский
Ты пользы, пользы в нем не зришь.
Но мрамор сей ведь бог!.. так что же?
Печной горшок тебе дороже:
Ты пищу в нем себе варишь.

К кому обращены эти строки, впоследствии столь жестоко отвергнутые и осмеянные Писаревым, строки, ставшие знаменем борьбы с «утилитаризмом» в искусстве, подхваченные адептами «чистого искусства»? К народу? Нет! Пушкин имел в виду не народ, а светскую «чернь», «толпу», тот привилегированный слой, который печется лишь о своем благополучии, глубоко равнодушен к судьбам народа и искусства. По словам А. Блока: «...нужно быть тупым или злым человеком, чтобы думать, что под чернью Пушкин мог разуместь простой народ». «Пушкин разумеет под именем черни приблизительно то же, что и мы. Он часто присоединял к этому существительному эпитет «светский», давая собирательное имя той родовой придворной знати, у которой не осталось за душой ничего, кроме дворянских званий; но уже на глазах Пушкина место родовой знати быстро занимала бюрократия»¹.

Народ и «чернь» понятия не только разные, но и диаметрально противоположные для Пушкина. Народ — это безмолвная, замученная, «непросвещенная»

¹ А. Блок. Собрание сочинений, т. 8. Л., 1936, стр. 141—142

масса, не имеющая голоса. «Чернь» же является средоточием между поэтом и народом, она со своим эгоизмом, своей жаждой «пользы», то есть чисто утилитарного применения поэзии, враждебна поэту. Она «каменеет в разврате», «печной горшок» ей дороже статуи Аполлона.

Как это впервые показал Г. В. Плеханов, под светской «чернью», «толпой» Пушкин подразумевал аристократически-придворный круг, высшую бюрократию, которая на протяжении всей жизни преследовала поэта. Завершающим трагическим этапом этой травли, этого отношения светской «черни» явились дуэль и смерть поэта, спровоцированные грязной травлей со стороны великосветского общества. Полицейская опека шефа жандармов Бенкендорфа, недоброжелательное внимание самого Николая I — все это еще более обостряло отрицательное отношение поэта к светской «черни», к официально-правительственным кругам. Говоря о положении, в котором находился Пушкин, Г. В. Плеханов писал: «...находясь в таком положении, неся на себе цепь такой опеки и выслушивая такие назидания, вполне позволительно было возненавидеть «нравственное величие», проникнуться отвращением ко всей той «выгоде», которую может принести искусство, и воскликнуть по адресу советников и покровителей:

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!»¹

Г. В. Плеханов справедливо отметил: «Д. И. Писарев возразил бы мне, что поэт Пушкин обращает эти резкие слова не к покровителям, а к «народу». Но настоящий народ совершенно выходил из поля зрения тогдашней литературы. Слово «народ» у Пушкина имеет такое же значение, как и часто встречающееся у него слово «толпа». А это последнее, конечно, не относится к трудящейся массе»². Горький,

¹ Г. В. Плеханов Искусство и литература. М., 1948, стр. 221.

² Там же

анализируя стихотворение «Поэт и толпа», также считал, что «под именем черни он (Пушкин. — Н. С.) подразумевал то светское, столичное общество, в котором жил»¹.

В условиях своей эпохи Пушкин болезненно ощущал отрыв от народа, свое одиночество среди светской «черни». Именно поэтому возникал образ одинокого поэта — «Ты царь, живи один». Свобода от мнения «черни», свобода творчества представлялась необходимым условием подлинной поэзии.

Поэт творит «для звуков сладких и молитв», он творит во имя высоких, облагораживающих людей идеалов. Требования реакционных правительственных кругов или светской «толпы» принижают, связывают его творческую свободу. Провозглашая, что поэт перед народным «кумиром» не клонит «гордой головы», Пушкин имел в виду не народ, а ту же светскую «чернь», окружающее его общество, легко менявшее свое мнение под влиянием модных увлечений. В отрывке 1833 года Пушкин писал:

Толпа глухая,
Крылатой новизны любовница слепая,
Надменных баловней меняет каждый день,
И катятся, стуча с ступени на ступень,
Кумиры их, вчера увенчанные ею².

¹ М. Горький. История русской литературы. М., 1939. стр. 101.

² Прозанческой параллелью к этой поэтической декларации могут служить мысли Пушкина, высказанные им в статье 1833 года о сочинениях П. Катенина. «Что же касается до несправедливой холодности, — писал Пушкин, — оказываемой публикой сочинениям г. Катенина, то во всех отношениях она делает ему честь: во-первых, она доказывает отвращение поэта от мелочных способов добывать успехи, а во-вторых, и его самостоятельность. Никогда не старался он угождать господствующему вкусу в публике, напротив: шел всегда своим путем, творя для самого себя, что и как ему было угодно. Он даже до того простер свою гордую независимость, что оставлял одну отрасль поэзии, как скоро становилась она модною, и удалялся туда, куда не сопровождали его ни пристрастие толпы, ни образцы какого-нибудь писателя...» Все это Пушкин мог сказать и о самом себе. Мы видим здесь ту же фразеологию — везде речь идет о толпе, о том читателе, который никак не является народом.

Следует внимательнее обратиться и к словарю Пушкина, для которого слова «чернь» и «толпа» неизменно противостоят понятию «народ»: «увиджу ль, о друзья, народ неугнетенный», «где иль народу иль царям», «народ, гоняемый слугами», «пускать не велено сюда простой народ», «буду тем любезен я народу» — вот несколько примеров, заимствованных из стихотворений разных лет, показывающих, насколько отлично употребление слова «народ» от слова «чернь» в творчестве Пушкина. Тогда как «толпа глухая, крылатой новизны любовница слепая», «от взоров черни лицемерной», «чернь тупая», «холодная толпа взирает на поэта, как на заезжего фигляра» («Ответ анониму») и т. д. Во всех этих случаях слова «чернь», «толпа» несомненно относятся к светской «черни», к представителям господствующих классов, равнодушных к поэзии, презрительно или снисходительно взирающих на поэта¹.

Ю. Н. Тынянов приводит примеры подобной же поэтической фразеологии в поэзии декабристов, в частности у Кюхельбекера, неоднократно противопоставлявшего поэта «холодной толпе»². Так, еще в 1818 году, обращаясь к Пушкину, Кюхельбекер писал:

Счастлив, о Пушкин, кому высокую душу Природа
Щедрая Матерь дала, верного друга — мечту,
Пламенный ум и не сердце холодной толпы! Он всеилен
В мире своем; он творец! Что ему низких рабов
Мелких, ничтожных судей, один на другого похожих,
Что ему их приговор?..

В этом стихотворении Кюхельбекера уже намечен тот возвышенный облик поэта, который впоследствии в своих стихах создал Пушкин, уже поставлена тема поэта и «толпы». В стихотворении «Поэты» (1820) Кюхельбекер вновь противопоставляет высокое значение поэта «холодной толпе»:

¹ См. Б. С. Мейлах. Пушкин и русский романтизм. М.—Л., 1937, стр. 184 и сл.

² Ю. Тынянов, «Пушкин и Кюхельбекер». «Литературное наследство», 1934, № 16—18, стр. 374 и сл.

О Дельвиг, Дельвиг! что награда
И дел высоких и стихов?
Таланту что и где отрада
Среди злодеев и глупцов?

Свое перечисление славных дел поэтов, их поэтического подвига Кюхельбекер завершает словами:

И что ж? Пусть презрит нас толпа:
Она безумна и слепа!

Все это с полной несомненностью свидетельствует о том, что как противопоставление поэта «толпе»; светской «черни», так и самый образ возвышенного поэта-творца, поэта-пророка у Пушкина восходят к поэзии декабристов, к той романтической эстетике, которая была прочно связана с революционным подъемом русского общества в начале двадцатых годов, возглавлявшимся дворянскими революционерами-декабристами. Пушкин не только углубил этот образ, придал ему действительную силу, но и расширил его содержание. Образ поэта противопоставлен им «толпе» и «черни» именно потому, что он страстно стремился выйти за пределы светского круга, обратиться к народу со своим поэтическим призывом через голову «толпы холодной». В этой связи особого внимания заслуживает незавершенное стихотворение 1827 года:

Блажен в златом кругу вельмож
Пиит, внимаемый царями.
Владея смехом и слезами,
Приправя горькой правдой ложь,
Он вкус притупленный щекотит
И к славе спесь бояр охотит,
Он украшает их пиры
И внемлет умные хвалы.
Меж тем, за тяжкими дверями,
Теснясь у черного крыльца,
Народ, гоняемый слугами,
Поодаль слушает певца.

Пушкин говорит здесь о той пропасти, которая лежит между поэтом и народом в условиях современ-

ной ему действительности, когда поэт вынужден находиться в «златом кругу вельмож», должен «щекотать» «вкус притупленный» и «украшать» «боярские пиры». Поэт неизбежно в этих условиях приспособливает свое творчество ко вкусу «вельмож», светской «черни», говорит «ложь», хотя бы и «приправленную» «горькой правдой». Все это удаляет его от народа, увеличивает разрыв между ними. Ведь народ, по словам Пушкина, вынужден тесниться у «черного крыльца», гонимый слугами. И тем не менее он, этот оттесняемый от поэта народ, «поодаль слушает певца!» Это стихотворение — весьма важное звено в пушкинском понимании роли поэта, его отношения к народу.

Идеалистическая критика, начиная с Дружинина и кончая Гершензоном, также немало потрудились над тем, чтобы объявить Пушкина сторонником теории «искусства для искусства». М. Гершензон додумался в книге «Мудрость Пушкина» объяснить слова Пушкина из стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» — «долго буду тем любезен я народу» — «горьким сарказмом» поэта, якобы «предчувствовавшего», что «толпа объяснит его творчество по своему»¹.

Да, Пушкин отказывался учить и убеждать светскую «чернь». Но он отказывался во имя того, чтобы его творчество служило не пресыщенной и развращенной верхушке, а народу, которому он нес возвышенный идеал прекрасного и свободного человека, идеал гуманизма.

«Народ непосвященный», остающийся «хладным и надменным», — это «толпа», «плюющая» на алтарь поэта, «чернь тупая» — это привилегированное общество, светская «чернь», ничего общего не имеющие с народом. «Чернь» говорит о себе:

Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны;

¹ М. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., 1919. стр. 60.

Мы сердцем хладные скопы,
Клеветники, рабы, глупцы...¹

«Толпа» для Пушкина не только эти представители аристократического и бюрократического общества, как думал Плеханов, излишне суживая это понятие. «Толпа» — это люди, живущие своими эгоистическими интересами, приверженные к практической корысти, чуждые духовных интересов, заботящиеся лишь о своем материальном благополучии. Таким образом, понятия «черни» и «толпы» у Пушкина чрезвычайно широкого наполнения, включая уже и те проявления буржуазной идеологии всесветного мещанина, которые Пушкин мог наблюдать.

Прекрасное, поэзия для Пушкина тождественны с высшей нравственной истиной, с осуществлением того гуманистического идеала человека, который проходит через все творчество поэта. «Чернь» требует от поэта «пользы», искусства, улучшающего нравы:

Нет, если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник
Во благо нам употребляй:
Сердца собратьев исправляй.

Поэт у Пушкина отказывается от этой морализирующей роли искусства, он против дидактического его назначения, он заявляет «черни»:

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело:
Не оживит вас лиры глас!

Но поэт говорит это не народу, а «толпе», «черни», тому обществу, которое его окружает, чьи пороки и недостатки не могут быть искоренены проповедью добродетели:

Душе противны вы как гробы,
Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры ..

¹ В черновом варианте:

Мы подлы и неблагодарны,
Свирепы, робки и коварны.

Естественно, что все это говорится не о народе, а о «черни», о господствующем классе, в чьем распоряжении бичи и темницы. Поэт отказывается исправлять пороки этого класса, он полон ненависти и презрения к нему¹.

В статье 1836 года «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности» Пушкин столь же решительно выступил против теории «полезности» искусства, понимая под ней морализацию, дидактику, чуждую подлинному искусству: «Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы *польза* есть условие и цель изящной словесности, сама собой уничтожилась». Здесь Пушкин имел в виду торжество романтической эстетики над классицизмом, над требованием «пользы», моралистического поучения. В то же время он резко осуждает антиобщественный аморализм французских романтиков, отрицание ими «идеала»: «Почувствовали, что цель художества есть идеал, а не нравоучение. Но писатели французские поняли одну только половину истины неоспоримой и положили, что и нравственно безобразное может быть целью поэзии, т. е. идеалом!» Пушкин видит «цель» поэзии в идеале, облагораживающем человека, в гуманном и вольнолюбивом характере творчества, отвергая как узкую теорию «пользы», то есть дидактику, так и нигилистическое отрицание идеала. Ведь сам Пушкин никогда не отказывался от идейного и воспитательно-общественного значения поэзии. Поэзия для Пушкина одновременно и могучий пророческий «глагол» и величайшее очищение человека от «житейского волнения», «корысти», эгоизма.

Негодующее обращение к «толпе» для Пушкина имело еще один особый и важный смысл. «Холодная», «равнодушная» «толпа» — то общество, которое осталось чуждым революционному порыву. Еще

¹ В первоначальной черновой редакции эти стихи звучали еще резче:

Довольно с вас. Поэт ли будет
Возиться с вами сгоряча
И лиру гордую забудет
Для гнусной розги палача!

в послании «В. Ф. Раевскому» («Ты прав, мой друг...») Пушкин предвосхитил тему поэта и «толпы», когда писал:

Я говорил пред хладною толпой
Языком истины свободной,
Но для толпы ничтожной и глухой
Смешон глас сердца благородный.

В «Поэте и толпе» Пушкин не только развил эту тему, но и конкретизировал образ «толпы». Ему ненавистен дух корысти, бесстыдного эгоизма, лицемерия, духовного рабства, пошлый утилитаризм. В характеристике «толпы» — господствующего общества — Пушкин с необычайной прозорливостью отметил те черты духовного оскудения, собственнической психологии и лицемерия, которые были ему столь ненавистны.

Поэтому нет противоречия между стихотворением «Поэт и толпа» («Чернь»), «Пророком» и «Памятником». Ведь в «Памятнике» поэт обращается не к «черни», а к народу.

Для Пушкина поэзия не только созерцание прекрасного, но и акт познания. Весь внутренний пафос «Пророка» прежде всего в утверждении этой познавательной роли искусства. Поэт и является сам своим «высшим судом», так как в порыве вдохновения он познает окружающий его мир. Противопоставление поэта «толпе» отнюдь не означало ухода от жизни, от действительности, но подчеркивало независимость поэта, который видит неизмеримо дальше и глубже, чем «толпа», требующая от него угождения ее практическим каждодневным интересам, толпа, «слепая» в своем непонимании сущности общественного и исторического движения.

Сонет «Поэту» (1830) развивает мысли, которые высказаны в стихотворении «Поэт и толпа», еще определеннее формулируя требование свободы поэтического творчества:

Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной:
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Казалось бы, что уже первый стих сонета звучит как решительное отрицание общественной роли поэзии, народного мнения. Так ли это? Действительно ли Пушкин, написавший за четыре года перед тем «Пророка», призывал к игнорированию мнения народа, противопоставил поэта народу. Ведь стих «Ты царь: живи один», казалось бы, подтверждает это?

Для Пушкина вопрос об отношении поэта и народа стоял необычайно остро. Он особенно болезненно ощущал разъединение, которое существовало между просвещенными классами общества и народом, духовное одиночество, на которое обрекали поэта пассивность и непросвещенность народных масс. Все это, конечно, сказалось и в этом стихотворении.

Но разберемся в нем. Верно ли, что Пушкин здесь проповедует «чистое искусство»? Ведь самая поэзия, дело поэта определяются им как «подвиг благородный», как алтарь, на котором горит огонь поэзии. Все это ничего общего не имеет с «чистым искусством». Именно потому, что поэзия является «подвигом», священным «огнем», так важна для поэта его связь с обществом, с народом. Призывая не дорожить «любовию народной», Пушкин особенно тяжело переживал разрыв между народом и поэтом, одиночество поэта. Сознание этого разрыва, однако, не тождественно с отрицательным отношением к «толпе», к смеху «толпы холодной», к «суду глупца». Народ отнюдь не может быть отождествлен здесь с «толпой», с светской «чернью», глумящейся над поэтом, пытающейся направлять его творчество. Но народ еще не выступает и в качестве той силы, кото-

рая способна оказать воздействие на развитие общества.

Поэт для Пушкина одновременно и «пророк», глашатай высшей истины и служитель искусства, «выскательный художник», совершающий «подвиг благородный», приносящий «священную жертву». Он не должен поэтому угождать «черни», ее меркантильным и корыстолюбивым требованиям. Его поэзия является плодом влечения «свободного ума», выражением заветных «любимых дум», а не выполнением требований «толпы», равнодушной к судьбам народа, пекущейся лишь о собственном благополучии. Об этом равнодушии «толпы» к поэзии Пушкин говорил неоднократно. В своих заметках о Боратынском он писал: «Но лета идут — юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же и разве сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни. Поэт отделяется от них и мало-помалу уединяется совершенно. Он творит для самого себя и если изредка еще обнародывает свои произведения, то встречает холодность, невнимание и находит отголосок своим звукам только в сердцах некоторых поклонников поэзии, как он уединенных, затерянных в свете...»

Плеханов объяснял защиту Пушкиным независимости поэта от «толпы» разладом между художником и окружавшей его общественной средой, порождавшим защиту свободы творчества, теорию самодовлеющего значения искусства. Но, безоговорочно зачисляя Пушкина в ряды защитников теории «чистого искусства», Плеханов упрощает его позицию¹. Для ее правильного определения необходимо сосредоточить внимание на том образе поэта, который устойчиво возникает в этих стихотворениях Пушкина.

¹ Как отметил Б. С. Мейлах, поставивший этот вопрос в книге «Пушкин и русский романтизм» (М.—Л., 1937), Плеханов подошел к решению этого вопроса односторонне, отстаивая точку зрения, что теория «искусства для искусства» якобы играла прогрессивную роль в реакционные эпохи.

Пушкин отнюдь не утверждает самостоятельности искусства от общественной жизни, не противопоставляет поэзию жизни. Он говорит лишь о творческой свободе поэта, его независимости от светской «толпы» и «черни»: поэт должен «следовать дорогою свободной» туда, куда его «влечет свободный ум». Пушкин утверждает здесь лишь идейную и творческую независимость поэта, отнюдь не противопоставляя искусство действительности. Свобода поэтического творчества не является признанием автономности искусства. Все творчество писателя было прочно связано с жизнью, одушевлено передовыми идеями своего времени. Служение высокому, гуманному идеалу, одухотворявшему поэзию Пушкина, служение народу (хотя и осознанное полностью поэтом в конце его творческого пути) неизменно сочетались в его поэзии с необычайной отзывчивостью на все голоса жизни, с глубоким откликом на современность, при отрицании всякого приспособления к мнению «толпы».

В «Ответе анониму» (1830) Пушкин говорит:

Смешон, участия кто требует у света!
Холодная толпа взирает на поэта,
Как на заезжего фигляра: если он
Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон,
И выстраданный стих, пронзительно-унылый,
Ударит по сердцам с неведомою силой, —
Она в ладони бьет и хвалит, иль порой
Неблагодарно кивает головой...

Итак, «толпа» в противоположность народу враждебна искусству, стремится подчинить вдохновение поэта своей прихоти, равнодушна к его «выстраданному стиху» (смотрит на поэта, как на «заезжего фигляра»; в сущности, здесь уже намечалась тема импровизатора в «Египетских ночах»).

Поэзия, творчество для Пушкина «священная жертва», высокое служение, ничего общего не имеющее с «ремеслом», с откликом на скоропреходящие темы и явления жизни. Поэт приносит «священную жертву», он говорит в своих стихах о том, что имеет важное значение для общества, для народа. Он дол-

жен глубоко «выстрадать» свою тему, пережить ее, найти для нее адекватную поэтическую форму. Вот почему Пушкин столь презрительно писал о тех стихотворцах, поверхностных слагателях холодных рифмованных строк, которые не вкладывают в свои стихи душевного жара, вдохновенного творческого труда:

О вы, которые, восчувствовав отвагу,
Хватаете перо, мараете бумагу,
Тисненью предавать труды свои спеша,
Постойте — наперед узнайте, чем душа
У вас исполнена — прямым ли вдохновеньем
Иль необдуманном одним поползновеньем,
И чешется у вас рука по пустякам,
Иль вам не верят в долг, а деньги нужны вам

(«Французских рифмачей суровый судия»)

Кстати говоря, Пушкин, выступая против корысти и стремления к угождению вкусам «толпы», во многом близок завету, высказанному еще основоположником классицизма Буало в его «Поэтическом искусстве»:

Воспитанники муз! Пусть вас к себе влечет
Не золотой телец, а слава и почет.
Когда вы пишете и долго и упорно,
Доходы получать вам вовсе не зазорно,
Но как противен мне и ненавистен тот,
Кто, к славе охладев, одной наживы ждет!

Камену он служить издателю заставил
И вдохновение корыстью обесславил¹.

В суждениях Пушкина о поэзии следует различать два аспекта: понимание самого творческого акта — вдохновения, и назначения, места поэзии (и искусства) в обществе. Признавая вдохновение, зарождение художественного произведения актом, для которого необходимо самоуглубление поэта, отказ от «забот суетного света», Пушкин и считает творчество «священной жертвой». Однако Пушкин отнюдь не

¹ Буало. Поэтическое искусство. Перевод Э. Л. Линецкой. М., 1957. Дальнейшие цитаты из Буало даны в этом же переводе.

разделяет мистического учения романтиков о «божественной» природе вдохновения. Возражая В. Кюхельбекеру, смешивающему, по мнению Пушкина, «вдохновение» с «восторгом» в статье «О направлении нашей поэзии», Пушкин уточняет свое понимание вдохновения: «Вдохновение? есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следовательно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных». Добавляя, что «вдохновение нужно в поэзии, как в геометрии», Пушкин подчеркивал рациональный, познавательный характер творческого процесса в противовес иррационалистическому учению романтиков.

Эта тема творческой свободы поэта, роли вдохновения нашла свое выражение и в «Египетских ночах». Уже самый образ итальянца-импровизатора, жалкого и алчного в своей повседневной жизни и вдохновенного поэта в минуты творчества, является своего рода параллелью к стихотворению «Поэт». Еще существеннее тема для импровизации, данная Чарским итальянцу при посещении его в гостинице: «Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением». В сущности, это тема «Поэта и толпы», вновь повторенная Пушкиным в 1835 году. Поэт и здесь для своего творчества свободен избирать любой предмет, любую тему:

Таков поэт: как Аквилон,
Что хочет, то и носит он —
Орлу подобно, он летает
И, не спросясь ни у кого,
Как Дездемона избирает
Кумир для сердца своего.

Таким образом, тема творческой свободы поэта, его вдохновения проходит через все творчество Пушкина.

Вдохновение, свобода творчества — неизбежное условие для поэта, — такова позиция Пушкина, им неизменно отстаиваемая. Самый характер и источник вдохновения не может быть точно определен, поскольку оно является актом психологического порядка, одна-

ко необходимость для творческого акта вдохновения еще не означает свободы творца от действительности, противоположности поэзии и жизни. Ведь и пушкинский импровизатор, хотя и создает свои стихи в состоянии поэтического вдохновения, всецело его преобразующего, тем не менее создает их на заданную ему тему. Проблема вдохновения у Пушкина не идентична вопросу о соотношении искусства и жизни. Вдохновение способствует лишь тому, чтобы постичь действительность, увидеть ее сущность, те стороны, которые скрыты от поверхностного и невнимательного глаза.

Свое понимание сущности искусства и роли художника-творца Пушкин выразил в «Моцарте и Сальери» (1830). В образе Моцарта Пушкин воплотил наиболее заветные мысли об искусстве, о художнике-творце, о самом характере творчества. Моцарт бескорыстно и беззаветно предан искусству, самоотверженно отдает ему всего себя. Он не рассчитывает ни на славу, ни на какие-либо материальные блага. По словам Сальери, это «безумец», «гуляка праздный», с необычайной легкостью относящийся к своему призванию. Он не пытается «гармонию» измерить «алгеброй», он чужд и враждебен формалистическому пониманию искусства, так же как чужд и требованию его утилитарности, «пользы». Но в то же время искусство Моцарта близко народу, стало подлинно народным, — слепой нищей на улице играет его произведение. Искусство Моцарта является той вдохновляющей, облагораживающей силой, которая пробуждает в человеке его лучшие стороны:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству,
Нас мало избранных, счастливых праздных.
Пренебрегающих презренной пользой
Единого прекрасного жрецов ..

Слово «жрец» употреблено здесь Пушкиным отнюдь не в смысле аристократического, «жреческого»

понимания искусства и роли творца. «Жрецы прекрасного» — те, кто отдал себя без остатка искусству, кто бескорыстно и самоотверженно служит ему. Таков и поэт у Пушкина, который в обычном своем состоянии может быть меж «детей ничтожных мира» всех ничтожней, но, когда пробуждается в нем вдохновение, он «бежит», «дикий и суровый», на лоно природы, начинает вещать «божественным глаголом»!

Вопрос об эстетических взглядах Пушкина и, в частности, о понимании его программных стихотворений «Поэт и толпа» и «Поэту» был детально рассмотрен Б. С. Мейлахом в его книге «Пушкин и русский романтизм» (1937). Б. С. Мейлах опроверг идеалистическую концепцию буржуазного литературоведения, видевшего в этих стихотворениях проповедь «искусства для искусства», и пришел к выводу, что стихотворение «Поэт и толпа» («Чернь») являлось «как бы прямым ответом на официальные «социальные заказы» самодержавия, атаковало догматические правила поэтики классицизма, обязывавшие художника к реакционно-тенденциозному восхвалению «добродетели» и обличению «пороков»¹. Думается, однако, что аргументация Б. С. Мейлаха, во многом убедительная и верная, все же не исчерпывает вопроса. Да, конечно, Пушкин восставал против официальной опеки над своим творчеством, не согласен был с поэтикой классицизма. Но ведь его стихи говорят не только о требовании для поэта полной свободы от светской «черни», требовании вдохновенного служения искусству, «священной жертвы». Да и поэтика классицизма отнюдь не настаивала на одном лишь служении практической «пользе», то есть дидактике. Она отстаивала и гражданскую направленность искусства, служение его интересам общества.

Пушкин в своем требовании свободы творчества сближается, казалось бы, со сторонниками эстетики романтизма — «любомудрами» из «Московского вест-

¹ Б. С. Мейлах. Пушкин и русский романтизм. М.—Л., 1937, стр. 153.

ника», развивавшими идею чуждости искусства «толпе», противопоставлявшими реальной действительности «божественное откровение», мистическое иррациональное понимание мира. Обосновывая эту теорию «откровения», сверхчувственного познания, «любомудры» вслед за Шеллингом и немецкими романтиками развивали теорию «гения», гениального творца, одержимого таинственным даром, «вдохновением», которое отгораживает его от прочих людей. В стихах поэтов-«любомудров» — Веневитинова, Шевырева, Хомякова — многократно высказывалась эта точка зрения на поэта и поэзию.

Однако на самом деле Пушкину была чужда эта идеалистическая теория искусства, так же как и шеллингианская философия «откровения». В письме к А. Дельвигу в ответ на его упреки за участие в «Московском вестнике» Пушкин писал: «Ты пеняешь мне за «Московский вестник» — и за немецкую метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее...» (1827). Воспитанному на трезвой ясности философии французских просветителей, Пушкину враждебна была мистическая философия и эстетика романтиков, их учение о «гении».

«Священная жертва» в поэтическом сознании Пушкина — это долг поэта перед народом. Поэт должен быть свободен от всего случайного, корыстного, вызванного личной заинтересованностью. Однако это не означает требования «чистого искусства», кантовской «незаинтересованности».

Для Пушкина «красота», смысл искусства в познании действительности, в ее правдивом отражении, а отнюдь не в отказе от идейной и общественной роли поэзии. В стихотворении «19 октября» (1825) Пушкин провозгласил свое требование к поэзии и поэту:

Служенье муз не терпит суеты;
Прекрасное должно быть величаво. —

тем самым утверждая высокое назначение искусства.

Для Пушкина поэзия являлась подвигом, «благотворительным служением» человечеству. В своем отклике

на выход «Илиады» в переводе Гнедича Пушкин писал: «Когда писатели, избалованные минутными успехами, большею частью устремились на блестящие безделки; когда талант чуждается труда, а мода пренебрегает образцами величавой древности; когда поэзия не есть благоговейное служение, но токмо легкомысленное занятие, — с чувством глубоким уважения и благодарности взираем на поэта, посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительно труду, бескорыстным вдохновениям и совершению единого, высокого подвига». Пушкин здесь говорит не о лирике, но его язвительные замечания по поводу «блестящих безделок», несомненно, подразумевали прежде всего современные ему лирические стихи. Конечно, Пушкин не отвергал ни альбомных, ни шуточных жанров, широко представленных в его собственной поэзии, но он хотел подчеркнуть своими словами важность основного пути поэзии, в том числе и лирики, который должен являться подвигом поэта, его служением высоким идеалам человечества.

Независимость поэта, вдохновенное его служение искусству, невзирая на «корысть» и «житейские волнения», невзирая на мнение «толпы», «плюющей» на «алтарь» поэзии, утверждались Пушкиным во имя народа, во имя будущего и тех высоких идеалов человечества, которые столь чужды были светской «толпе» и «черни». Дело не только в том, что в условиях николаевской реакции «свободной дорогой» поэта был путь его независимости от официальных кругов и от светской «толпы», от ее «восторженных похвал», хотя это тоже немаловажный факт. Но Пушкин думал и о другом — о поэзии, тесно связанной со своим временем, о поэзии, которая призвана была дойти до будущего, должна возвысить человека, проложить дорогу к народу.

Поэзия для Пушкина — средство духовного преобразования человека, утверждения гуманистического идеала, той благородной и возвышенной красоты искусства, в понятие которой входили и красота человеческого чувства, и самоотверженное служение народу, и передовые общественные идеалы. Именно

это понимание задач искусства было сформулировано Пушкиным в его поэтическом завещании «Я памятник себе воздвиг нерукотворный»:

И долю буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Поэтому и очевидна несостоятельность толкований тех критиков и исследователей, которые приписывали Пушкину защиту «чистого искусства», отрицание его общественной роли. «Ключ» к пониманию взаимоотношения поэта и «толпы» — в отношении Пушкина к народу. Пушкин особенно глубоко и тревожно задумывается над ролью народа, над взаимоотношением писателя и народа. Судьба декабристов, оказавшихся далекими от народа, не поддержанных им, «непросвещенность» народа, еще не могущего выступить в общественной жизни того времени со своим мнением, со своей позитивной программой, приводили Пушкина к мучительной думе о судьбе поэта, не находящего отклика и поддержки в народе. Ведь подлинно народный, крестьянский читатель в ту пору был крайне малочислен, представлял собой исключение. Поэтому писатель лишен был возможности непосредственно обратиться к народу, ждать от него «суда» своему творчеству.

На протяжении всех тридцатых годов Пушкин настойчиво ищет путей к народу, стремится понять роль народных масс в истории. «Дубровский», «История Пугачева», «Капитанская дочка» — все это попытки решения вопроса о народе. Но, приходя к пониманию определяющей в конечном счете роли народа в развитии судеб страны, пониманию, уже намеченному в «Борисе Годунове», Пушкин не мог еще до конца разрешить вопрос о взаимоотношении поэта и народа. Отсюда и чувство мучительного одиночества, отрыва от народа, которое и сказалось с такой тревожной силой в стихотворениях «Поэт и толпа», «Поэту» и некоторых других.

Итог размышлений о поэзии Пушкин подвел в своем поэтическом завещании «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» (1836). Пушкин нашел здесь ответ на тревоживший его вопрос: поэт должен быть с народом даже тогда, когда народ его еще не понимает. Его произведения создаются для народа и во имя народа и остаются, если они «пробуждают» «чувства добрые» в памяти народа, находят в будущем свое признание. Так в своем поэтическом завещании разрешил Пушкин этот вопрос, пересмотрев во многом ту позицию поэтического одиночества, которую он занимал на рубеже двадцатых и тридцатых годов.

Для Пушкина поэзия — «священная жертва», а дело поэта — это дело служения народу. Но в самом понимании поэзии, творчества у Пушкина имелось два аспекта — поэзия как создание «звуков чистых и молитв» и поэзия, «глаголом жгущая сердца людей». Поэт, «на лире вдохновенной» «бряцающий» «рукой рассеянной», и поэт-«пророк» — вот то противоречивое представление о поэте и его назначении, которое возникает в стихах Пушкина.

Напрасно мы пытались бы примирить это противоречие в понимании Пушкиным роли искусства и поэта в жизни общества. Оно вызвано было не только неразработанностью вопросов эстетики, но прежде всего разрывом между литературой и народом. Пушкин и посвятил свое творчество преодолению этого основного противоречия, обращаясь не к светской «черни», а к народу, к будущим поколениям читателей.

Его поэтические декларации отражают противоречивость творческого пути поэта, с одной стороны, восставшего против попыток господствующих верхов подчинить его творчество своим эгоистическим интересам и целям и, с другой — еще не видевшего признания народом своей поэтической деятельности. При всем том понимание характера взаимоотношения поэта и народа было у Пушкина не всегда достаточно ясным. Утверждение независимости поэта от правительственной опеки и светской «черни» нередко при-

водило его к мысли об автономности искусства. Лишь в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» Пушкин нашел окончательную формулу, разрешавшую его сомнения и противоречия.

«К нему не зарастет народная тропа» — вот что является для Пушкина высшим критерием искусства — его подлинная народность, его жизнь в веках, возможная только тогда, когда искусство обращено к народу и живет в народе.

ОБРАЗ АВТОРА В ЛИРИКЕ ПУШКИНА

Вопрос об автобиографизме стихов Пушкина неоднократно обсуждался в критической литературе о нем. В недавнем еще прошлом мы имели влиятельную школу пушкинистов, отстаивавших биографический метод в изучении произведений Пушкина. Такие видные пушкинисты, как П. Е. Щеголев, Н. О. Лернер, Б. Л. Модзалевский, М. А. Цявловский и многие другие, являвшиеся в основном представителями этой биографической школы, много сделали для изучения Пушкина. Однако, осуществив большую работу в области исследования биографии Пушкина, это направление в пушкиноведении не смогло внести сколько-нибудь существенный вклад в понимание творчества поэта. Слишком прямолинейны были наблюдения и обобщения биографов, слишком упрощенно-фактографическим и эмпирическим был их подход к произведениям Пушкина.

Биографическая точность стихов Пушкина, их тесная связь с событиями жизни поэта неоднократно вводили в соблазн биографов, истолковывавших стихи Пушкина как непосредственное отражение собы-

тий его жизни. Так, например, автор французской двухтомной монографии о Пушкине Анри Труайя так и пишет: «Son oeuvre est l'image même de sa vie» («Его творчество является точным изображением своей жизни») ¹. На такой точке зрения фактически стояли и многие русские биографы поэта. Однако при всей соотнесенности творчества и биографии Пушкина стихи его неизмеримо шире и обобщеннее, чем фактическая их основа. В том и значение стихов Пушкина, что в конкретном, индивидуальном факте личной жизни поэт раскрывает чувства и переживания, характерные для самого широкого круга людей.

Попытки подставить под обобщенно-лирические образы стихов Пушкина фактический комментарий, ограничить их значение лишь биографическими данными приводили в конечном итоге к полному забвению поэтической природы художественного образа. Нередко одно и то же стихотворение относится биографами к разным лицам. Так, например, элегия «Ненастный день потух» (1823) одними комментаторами относится к А. Ризнич, другими к М. П. Раевской, а третьими к Е. К. Воронцовой ². Все усилия комментаторов, в сущности, оказываются напрасными, тогда как поэтическое значение этого стихотворения, выражение в нем чувства поэта остается неизменным.

Большая часть советских литературоведов не пошла путем биографического объяснения, а обратилась к методу историко-литературного анализа творчества Пушкина. В работах Д. Благого, Ю. Оксман, Б. Томашевского, С. Бонди и других исследователей биографические данные не приобретают решающего значения, служат для выяснения мировоззрения писателя. Особенно отрицательное отношение к биографическому изучению Пушкина высказано было в свое время В. Вересаевым, посвятившим этому во-

¹ Henri Troyat. Pouchkine, т. I. Paris, 1946, p. 308

² См. П. Е. Щеголев, «Амалия Ризнич в поэзии А. С. Пушкина» в кн. П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина М.—Л., 1931.

просу специальную статью «Об автобиографичности Пушкина». Полемизируя со сторонниками биографического объяснения произведений Пушкина, Вересаев приходил к выводу, что «ни в передаче частных переживаний и фактов своей жизни, ни в передаче основных своих настроений, ни даже в отражении в своем творчестве характера своего — Пушкин не автобиографичен; во всяком случае, менее автобиографичен, чем какой-либо другой поэт»¹. С этим отрицанием автобиографичности стихов Пушкина нельзя согласиться (тем более что и сам Вересаев делает оговорку: «менее автобиографичен»). Не собираясь воскрешать давно себя изживший и скомпрометировавший биографический метод, который объяснял все содержание произведения чисто биографическими фактами и причинами и не видел за ними ни идейного содержания, ни художественной специфики произведений писателя, не следует, однако, безоговорочно отрицать автобиографичность стихотворных произведений Пушкина, как это делают многие литературоведы вслед за Вересаевым. (Можно, в частности, указать на статью А. И. Белецкого о стихотворении «К А. П. Керн»², в которой с той же решительностью, что и у Вересаева, отрицается возможность автобиографического рассмотрения стихов Пушкина.)

Необходимо определить границы и роль биографического начала в творчестве поэта, а то, что лирика Пушкина автобиографична, как и лирика всякого другого поэта, несомненно. Более того, в пушкинской лирике сохранена конкретность и точная летопись событий его жизни.

Дело, однако, не в степени биографической достоверности стихов поэта, не в соответствии их отдельным фактам его биографии, хотя и это обстоятельство далеко немаловажно. В лирике Пушкин с большой глубиной и правдивостью передает свои пережи-

¹ В. Вересаев. В двух планах. М., 1929, стр. 70.

² «Филологический сборник» Киевского государственного университета имени Т. Г. Шевченко, 1953, № 5. «Из наблюдений над стихотворными текстами А. С. Пушкина».

вания, мысли и настроения, характеризующие его духовный мир, воссоздающие его внутренний облик. Поэтому для лирики Пушкина отнюдь не безразлично, к кому обращено то или иное стихотворение, с каким жизненным моментом его биографии оно связано. Точность и конкретность поэтических образов проясняются нашим знанием тех обстоятельств, того адресата, с которыми соотнесено то или иное стихотворение. Расшифровка автобиографических намеков помогает понять лучше душевное состояние Пушкина, его мироощущение, отразившиеся в данном стихотворении, способствует уяснению поэтической ткани его стихов.

Не следует только думать, что автобиографический «ключ» способен полностью объяснить содержание стихотворения, его идейную направленность, его художественную типичность. Для этого факты биографии поэта явно недостаточны. Необходимо понять и объяснить круг его идей, его мировоззрение, в котором факты личной жизни поэта являются лишь отдельными толчками, вызывающими своего рода «цепную реакцию» в его сознании.

Еще близкий друг и современник Пушкина кн. П. А. Вяземский возражал против примитивно биографического подхода к стихам поэта. «Князь П. А. Вяземский, — записал один из первых биографов Пушкина П. Бартнев, — журил нас, что мы в каждом произведении Пушкина ищем черт автобиографических, тогда как многое писал Пушкин, вовсе забывая о себе лично»¹. Поэтому попытки объяснить не идейную суть стихотворения, а лишь его фактическое, автобиографическое начало и оказывались бесплодными. Но анализ идейного содержания, всей смысловой структуры художественного произведения должен учитывать и биографические факты. В лирике Пушкина они особенно существенны в силу предельной точности поэта в изображении своего внутреннего мира, многогранного проявления своей личности.

¹ «Русский архив», 1911, т. I, стр. 648.

Отвергая прямолинейный биографизм как метод раскрытия лирического стихотворения, объяснения его образной, поэтической специфики, следует найти иные пути исследования. Ведь в лирическом стихотворении личность автора выступает вовсе не тождественно с биографическим обликом поэта, а является поэтически обобщенным, художественно осознанным выражением его мировоззрения и внутреннего мира.

В двадцатые—тридцатые годы в противовес биографической школе в нашем литературоведении было выдвинуто понятие «лирического героя», которое получило широкое распространение. За последнее время при рассмотрении лирических произведений все шире и чаще пользуются этим определением, считая, что в лирике мы всегда имеем образ «лирического героя», а не самого автора. Понятие «лирического героя» хотя и давно бытует в нашем литературоведении, тем не менее не получило достаточно четкого определения. В эстетике формалистического направления, впервые применившей это понятие, оно имело несомненную тенденцию оторвать образ «лирического героя» от мировоззрения автора. Объявляя «лирического героя» самодовлеющей величиной, отделяя поэтический образ от его создателя, формалистическая эстетика тем самым стремилась сделать его одним из компонентов формы стихотворения.

Мы должны освободиться от такого формалистического понимания «лирического героя» как чего-то противостоящего автору, обладающего полной самостоятельностью. Но в то же время следует отказаться и от наивного биографизма в истолковании авторской личности в лирике. Ведь даже самая личность автора в лирическом стихотворении выступает как поэтический образ, как художественное обобщение, а не только как биографическое изображение самого писателя. Свою автобиографию Гёте закономерно назвал «Поэзия и правда», подчеркнув этим заглавием различие между поэтическим выражением личности автора и документальной автобиографией.

Понятие «лирического героя», законное в тех случаях, когда автор создает в своей лирике условный, стилизованный образ, не должно заслонять непосредственного отклика поэта на жизнь, выражения в поэзии его реальной личности. Гениальный поэт, каким является Пушкин, — всеобъемлющая личность, черты и свойства которой реально и объективно осуществлены в его лирике. Поэтому прежде всего следует точно ограничить самое понятие «лирического героя» теми случаями, когда автор умышленно создает определенный поэтический образ, отнюдь не совпадающий с его собственным жизненным обликом.

Отказ от признания «лирического героя» обязательным лирическим центром стихотворения вовсе не означает возвращения на путь биографизма. Личность поэта, и прежде всего Пушкина, так, как она проявилась в его лирике, отнюдь не может быть истолкована с той же прямолинейностью, как если бы мы имели дело с его письмами или дневниками. В лирике находят свое выражение лишь отдельные стороны личности поэта, приобретающие типический характер, причем биографическая фактичность стихотворения не является критерием ни его художественности, с одной стороны, ни его документальной достоверности — с другой.

Термином «лирический герой» очень часто пользуются, не уточняя и не дифференцируя это понятие, подразумевая под ним совершенно разные вещи. В одних случаях это персонаж стихотворения, обладающий полной самостоятельностью, наделенный конкретными чертами исторического деятеля или лица, от имени которого ведется повествование. Таковы, например, пушкинский «Гусар», «Аспазия» Майкова, «Тиль Уленшпигель» Багрицкого, «Ассаргадон» Брюсова и т. д. В этих стихотворениях лирический герой отделен от автора, является персонажем, приобретает конкретные черты, хотя автор в ряде случаев и вкладывает в эти образы близкие ему мысли и чувства.

Иное дело, когда образ «лирического героя» сливается с автором. Таков лирический герой в стихах Жуковского, Батюшкова, Боратынского, Тютчева, Фе-

та и многих других поэтов. Но и здесь следует различать большую или меньшую степень близости этого образа к самому автору. Так, уже Державин сделал собственную личность героем своих сатирических од. Его герой — это сам Державин в своем индивидуальном облике, наделенном точным биографическим адресом, бытовыми чертами, взятыми непосредственно из жизни. Лирический герой в стихах Батюшкова или Жуковского отличается чертами, хотя и близкими автору, но не укладывающимися в его биографию.

Понятие «лирического героя», если иметь в виду лирику Пушкина, может быть отнесено прежде всего к его лицейским стихам, в которых возникает условный образ поэта, сходный с лирическим героем стихов Жуковского и Батюшкова. Этот образ «лирического героя» литературно условен, лишь отдаленно, отдельными деталями соприкасается с подлинной биографией Пушкина. По-иному, но также основываясь на литературных образцах и поэтически стилизованной биографии, возникает облик лирического героя в романтических стихах Пушкина начала двадцатых годов. В стихах романтического периода образ поэта уже во многом близок самому автору, выражает черты личности Пушкина, хотя и наделен подчеркнуто романтическими штрихами, эффектным поэтическим гримом («потомок негров безобразный»). Несомненно, что «лирический герой» так же выражает мировоззрение писателя, хотя и не тождествен с ним. «Лирический герой» — это объективация авторского сознания, осмысление и оценка действительности под определенным углом зрения, и поэтому хотя он не может быть полностью отождествлен с автором, но в известной мере является носителем его мировоззрения, выражает отношение автора к действительности.

Мир, увиденный и отраженный «лирическим героем», лишь один из аспектов мира, постигаемого самим автором, он включен в авторское сознание, выражает мировоззрение автора, хотя и не прямо, но в косвенной, «преломленной» форме. В. В. Виноградов следующими словами характеризует значение обра-

за «лирического героя»: «Сама личность выступает здесь лишь в отвлеченном ореоле своих не общих, исключительных свойств, схематически отражающих идеальный образ поэтической индивидуальности»¹. В образе «лирического героя» обычно заключена условность, поэтическая стилизация, черты некоторой книжности. Далеко не все поэты обращаются к созданию такого условно-стилизованного образа, отличающего больше всего поэтику романтической школы.

Нередко исследователи литературы пользуются терминами «лирическое я», «лирический субъект», желая обозначить ими отличие непосредственного проявления личности автора от условного «лирического героя». В частности, этими терминами наряду с термином «лирический герой» пользуется В. В. Виноградов. Так, говоря о мотивах романтического индивидуализма в стихах Пушкина начала двадцатых годов, В. В. Виноградов указывает, что «лирическое я как бы воплощает самые разнообразные вариации романтического героя, становясь универсальным выражением нового типа противоречивой, мятущейся личности»².

Термины «лирическое я», «лирический субъект» представляются мне еще более неопределенными, чем «лирический герой», так как «лирическое я» или «лирический субъект» по сути дела являются выражением авторской личности, авторского сознания, а если они не тождественны автору, то тогда мы опять-таки приходим к понятию «лирического героя». Поэтому я считаю наиболее целесообразным ограничиться тремя терминами-понятиями: образом самого автора, «лирического героя» и лирического персонажа. Лирический персонаж, в отличие от первых двух случаев, или вовсе не несет в себе каких-либо авторских черт (например, гусар в стихотворении Пушкина «Гусар» или вещей Олег в балладе «Песнь о вещем Олеге»), или же хотя и наделен отдельными чертами, близкими самому автору (пророк в стихотворении

¹ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 61.

² Там же, стр. 187.

«Пророк», поэт в стихотворении «Поэту»), однако никак не может быть отождествлен с ним, оставаясь самостоятельным персонажем, наделенным конкретными историко-культурными и индивидуальными признаками и чертами. Несомненно, что границы между этими принципами организации лирического стихотворения не всегда незыблемы. Если лирический персонаж относительно легко отграничивается от автора (хотя в таких, например, стихотворениях, как «Поэт» или «Поэт и толпа», этот образ во многом сближается с автором), то грань между лирическим героем и автором нередко недостаточно определена.

Наличие лирического героя придает во многом условный характер стихотворению, заставляет соотносить его не с самим автором, а с тем образом героя, от лица которого написано стихотворение. В сущности, лирический герой в большинстве случаев является персонажем, хотя и включающим в себя черты подлинной биографии или внутреннего облика писателя. Грань между автором и его лирическим героем хотя и ощутима, но степень близости, расстояние между автором и лирическим героем могут быть очень различны.

Различие между образом автора и лирическим героем определяется прежде всего степенью близости конкретно-биографических или психологических черт к самому автору, его психологии, мировоззрению, биографии.

* * *

Мы узнаем поэта по голосу, по нескольким начальным строкам его стихотворения. Дело не только в интонации или в отдельных формальных особенностях его стиха, но прежде всего во внутренней цельности всего поэтического строя, в своеобразии того лирического образа, который возникает в восприятии читателя.

Обратимся к таким поэтам — современникам Пушкина, как Батюшков, Языков, Денис Давыдов. При всем глубоком различии этих поэтов каждый из них создал в своих стихах определенный образ лириче-

ского героя. Стихи Дениса Давыдова написаны от лица беззаботного рубаки-гусара. Этот облик певца-гусара запечатлен Пушкиным в послании Денису Давыдову 1821 года:

Певец-гусар, ты пел биваки,
Раздолье ухарских пиров,
И грозную потеху драки,
И завитки своих усов...

Подобный лирический герой, однако, не совпадает с реальной личностью Дениса Давыдова, точно так же, как разгульный и жизнерадостный герой стихотворений Языкова далеко не адекватен автору. Талантливый военный теоретик, храбрый офицер, Денис Давыдов вовсе не был тем беззаботным, вечно хмельным гусаром, каким изображал себя в своих стихах¹.

Примером условного лирического героя в лирике К. Батюшкова является образ «философа резвога», «счастливица», «певца забав», как называл его в своих посланиях Пушкин. Облик такого философа-эпикурейца, равнодушного к житейским треволнениям, особенно нагляден в стихотворении Батюшкова «Мои пенаты»:

А вы, смиренной хаты
О Лары и Пенаты!
От зависти людской
Мое сокройте счастье,
Сердечно сладострастье,
И негу, и покой!
Фортуна, прочь с дарами
Блистательных сует!
Спокойными очами
Смотрю на твой полет:
Я в пристань от ненастья
Челнок мой проводил
И вас, любимцы счастья,
Навеки позабыл..

Образ поэта-отшельника, упоенного радостями тихого уединения в скромной хижине, встречами с друзьями и «прелестницами», отнюдь не соответ-

¹ См. В. Орлов. Денис Давыдов. Вступительная статья к стихотворениям Д. Давыдова. Л., 1950, стр. 30.

ствуется биографическому облику Батюшкова, но это именно тот образ лирического героя, который прочно закрепился в поэзии начала XIX века, прежде всего в лицейской лирике самого Пушкина.

В лицейских стихах Пушкина «лирический герой» вовсе не совпадает с самим поэтом, является своего рода персонажем: то это «мечтатель», то «монах», то «мудрец»-эпикурец, «философ ленивый»¹. Эта своеобразная маска подменяла самого Пушкина, являлась стилизацией, навеянной стихами Жуковского и Батюшкова.

На протяжении первых послелицейских лет Пушкин постепенно освобождается от поэтического грима своих юношеских стихов. За условной позой поэта-«мечтателя» или «философа ленивого» все конкретнее и определеннее проступают черты подлинной биографии поэта, его внутреннего облика.

Если в лицейских стихах Пушкина окружающий мир предстает в восприятии «мудреца»-отшельника, философа-эпикурейца, приветствующего радости жизни в их чувственном, земном проявлении, то в стихах послелицейского периода на первое место выступает облик поэта-гражданина, автора «Вольности» и «Деревни», а в дальнейшем облик поэта-романтика, неудовлетворенного окружающей действительностью, восстающего против нее.

Лирический герой, как уже указывалось, прежде всего характерен для поэтического метода романтиков. Романтический поэт, высказывая свое отношение к действительности, выделяет отдельные черты своей личности, которые благодаря этому приобретают известную нарочитость, становятся своего рода поэтической позой.

В стихах начала двадцатых годов Пушкин сохраняет романтический образ поэта — лирического героя своих стихов, хотя и обладающего чертами самого автора, но во многом усиленными, подчеркнута эффектными. В послании к Юрьеву 1821 года Пушкин писал:

¹ Об этом говорится дальше в очерке «Лицейская лирика».

А я, повеса вечно праздный,
Потомок негров безобразный,
Взращенный в дикой простоте,
Любви не ведая страданий,
Я нравлюсь юной красоте
Бесстыдным бешенством желаний..

Здесь облик лирического героя гораздо реальнее и автобиографически ближе к самому поэту, чем в лицейских стихах, но все же он стилизован, предстает в эмоционально окрашенном романтическом ореоле. В таких стихотворениях, как «Умолкну скоро я!.. Но если в день печали», «Мой друг, забыты мной следы минувших лет» и послание «В. Ф. Раевскому» («Ты прав, мой друг...»), облик поэта также еще овеян литературными ассоциациями, идущими от Жуковского и Батюшкова.

Образ автора и облик «лирического героя» в той или иной степени организуют речевую систему стихотворения. Лирический монолог автора определяется прежде всего предельной свободой и разнообразием авторской интонации, его словаря, переходов в различные стилистические сферы. Тогда как речевая характеристика «лирического героя» обычно более однопланова, уже, направлена на конструирование определенного, точно очерченного образа. Такой непосредственной автобиографичностью, естественностью авторского голоса, широтой стилистического диапазона прежде всего и отличаются лирические стихи Пушкина начиная с середины двадцатых годов.

Лирический герой является носителем того словесного единства, того стилистически цельного мочолога, которые и конструируют его образ. Так, в стихотворении «Деревня» (1819) ораторски-декламационная интонация, фразеология, восходящая к просветительской литературе XVIII века, связана с образом поэта-гражданина. В то же время в «Стансах Толстому» (1819) жизнерадостно-эпикурейская философия, выраженная в духе антологической поэзии, насыщенная традиционными образами «легкой поэзии» («*poésie fugitive*»), условной символиккой («лампада Эпиктета», «Горациев фиал»), восходящей к ан-

тичности, определяют и образ самого поэта, от лица которого написаны «Стансы», как жизнерадостного певца любви и наслаждений, в духе лицейского «философа резвого»:

До капли наслажденье пей,
Живи беспечен, равнодушен!
Мгновенью жизни будь послушен,
Будь молод в юности твоей!

В то же время в элегическом стихотворении «Умолкну скоро я!.. Но если в день печали» (1821) «лирическим героем» выступает знакомый нам уже по лицейским стихам Пушкина образ разочарованного, меланхолического поэта, в духе стихов Батюшкова и Жуковского, обращающегося к «любовнице прекрасной» с «прощальным лиры звуком» в предчувствии неизбежности «смертного сна». Во всех этих стихах еще явственно ощутима поэтическая условность, образы и стилистические элементы, идущие от поэтики Жуковского и Батюшкова, определяют и традиционность облика самого «лирического героя», возникающего в результате этого стилистического сплава:

Умолкну скоро я!.. Но если в день печали
Задумчивой игрой мне струны отвечали;
Но если юноши, внимая молча мне,
Дивились долгому любви моей мученью...

В послании «В. Ф. Раевскому» («Ты прав, мой друг...») возникает уже иной романтический образ — поэта-гражданина: это «безумец молодой» с «возвышенной душой», который разочарован и одинок среди «хладной толпы», не внимающей «языку истины»:

Я говорил пред хладною толпой
Языком истины свободной,
Но для толпы ничтожной и глухой
Смешон глас сердца благородный.

В романтический период творчества Пушкина его «лирический герой» приобретает большее многообразие. Так, в стихотворении «Друзьям» (1822) возникает облик, знакомый еще по лицейским стихотворе-

ниям, — эпикурейца-философа, создаваемый всем кругом словесных ассоциаций — «Вакха буйный пир», «зашипевшая струя». Но одновременно возникает и образ «узника» («Узник»), характерный для романтической поэзии, включающий фольклорно-песенные ассоциации.

Уже в середине двадцатых годов Пушкин постепенно преодолевает романтическую идеализацию, отказывается от условного героя во имя наиболее полного и реалистически правдивого выражения своей личности. В таком послании, как «Чаадаеву» («В стране, где я забыл тревоги прежних лет», 1821), образ поэта выступает без стилизации. В послании к Чаадаеву Пушкин говорит о себе, о своей судьбе, своих переживаниях и думах, не драпируясь в плащ романтического поэта:

Оставя шумный круг безумцев молодых,
В изгнании моем я не жалел об них;
Вздыхнув, оставил я другие заблужденья
Врагов моих предал проклятию забвенья.
И, сети разорвав, где бился я в плену,
Для сердца новую вкушаю тишину.
В уединении мой своенравный гений
Познал и тихий труд, и жажду размышлений.

В стихотворении «Стансы» («В надежде славы и добра», 1826) Пушкин выступает как поэт-гражданин, друг декабристов, как государственный деятель, обращаясь к царю с просьбой о милости к декабристам. Здесь нет «лирического героя». Это сам Пушкин сопоставляет деятельность Петра I с начинаниями Николая. Этот же образ поэта-гражданина определяет и послание в Сибирь (1827).

Образ автора в лирике Пушкина включает черты его биографии, индивидуальные особенности его личности, все время меняется, отражая разные стороны действительности, разные преломления этой действительности в сознании поэта. То это философ и мудрец («Три ключа»), то вдохновенный поэт («Поэт», «Пророк»), то остроумный светский собеседник, то поэт-гражданин, проповедник благородных идеалов, то

жизнелюбивый человек, жадно вбирающий впечатления окружающей действительности. И во всех этих стихотворениях сам Пушкин, его многогранная и щедрая личность.

Процесс расширения авторского мировосприятия, отхода от условно-стилизованного преломления действительности посредством «лирического героя» совершается у Пушкина постепенно и не исключает в ряде случаев возвращения к тем или иным условным формам выражения авторского «я».

В свою очередь лирический персонаж в стихах Пушкина наделен всей конкретностью исторических черт, всей цельностью своего «характера». В пушкинском пророке воплощен дух и исторически национальное своеобразие библейского пророка, передана его библейская речь. Это не суживает обобщенное значение образа; пророк Пушкина одновременно и библейский персонаж и вместе с тем образ поэта-гражданина, каким он предстает в декабристской традиции. Автор в этих случаях как бы передоверяет свои мысли и переживания лирическому персонажу, наделенному объективным, самостоятельным бытием.

Именно поэтому так глубок и устойчив в лирике Пушкина образ поэта. Поэт-пророк, поэт-мудрец, поэт-гражданин, поэт-художник — таково разнообразное и широкое содержание, вкладываемое Пушкиным в понимание роли поэта. В таких стихотворениях, как «Поэту», «Поэт и толпа», «Поэт» и другие, образ поэта не автобиографичен: в нем выражено объективное понимание Пушкиным роли поэта, самого процесса творчества.

В стихотворении «Поэту» Пушкин с достаточной полнотой высказал свое понимание призвания поэта, которое он развивает и в ряде других произведений, посвященных этой теме. Поэтическое самоопределение Пушкина исключительно важно. Поэт выступает в этих стихотворениях как носитель высшей правды, как пророк, жгущий своим «глаголом» сердца людей, как мыслитель и гражданин. Образ поэта здесь не автобиографичен в узком, бытовом плане. Это образ принципиальный, программный, раскры-

вающий прежде всего самое отношение Пушкина к творчеству, понимание им творческого акта.

Пушкин остается поэтом и тогда, когда он погружен в «заботы суетного света», когда он находится меж «детей ничтожных мира». В этом удивительная особенность его гения. Таким он предстает в своих дружеских посланиях, альбомных домашних стихах, в которых говорит об окружающих его явлениях жизни с неудержимым юмором, с предельной конкретностью бытовых и автобиографических подробностей. Здесь Пушкин выступает в своем «домашнем», интимном виде. В дружеских посланиях, в не предназначенных для печати экспромтах чувствуется жизнерадостный облик самого поэта, Александра Сергеевича Пушкина, непринужденно рассказывающего о себе и своих друзьях. В этих стихах разговорная интонация, обращение к собеседнику сохраняют всю непосредственность личных отношений:

Нельзя, мой толстый Аристип
Хоть я люблю твои беседы,
Твой милый нрав, твой милый хрип,
Твой вкус и жирные обеды,
Но не могу с тобою плыть
К брегам полуденной Тавриды.
Прошу меня не позабыть,
Любимец Вакха и Киприды!

(«Давыдову»)

В этом обращении характеризуется не только адресат послания, но и выступает сам автор, со своим любовно-ироническим отношением к хлебосольному «Аристипу». А вот совершенно иной Пушкин — изящный и учтивый остро слов, который в образы античной мифологии вкладывает светскую комплиментарность:

Язык и ум теряя разом,
Гляжу на вас единым глазом:
Единый глаз в главе моей,
Когда б судьбы того хотели,
Когда б имел я сто очей,
То все бы сто на вас глядели.

Эти стихи написаны Пушкиным для дочери его приятельницы, Е. М. Хитрово, графини Е. Ф. Тизенгаузен, которая читала их на балу в костюме циклопа. Здесь и язык светской комплиментарности, и дань вежливости, и легкая шутка.

При всем многообразии тем, жанров, художественной манеры лирику Пушкина отличает естественность живого авторского голоса. Это не искусственно поставленный голос, а удивительная свобода интонаций, точно передающих различные оттенки смысла. Перечитывая письмо, Пушкин в стихотворении «Ответ» шутливо восклицает:

Я перечитываю вас
И восклицаю с нетерпением:
Пора! в Москву, в Москву сейчас!
Здесь город чопорный, унылый,
Здесь речи — лед, сердца — гранит;
Здесь нет ни ветрености милой,
Ни муз, ни Пресни, ни харит.

Это интонация дружеского признания, беседы с милым и любезным собеседником. В непринужденности интонации, то иронической, то серьезной, то дружески-доверительной, — богатство смысла и эмоциональных оттенков.

В зрелых стихотворениях Пушкин не стремится приукрасить факты своей биографии. Они важны для него в своем объективном познавательном значении. Его стихотворный монолог точен, синтаксически и логически расчленен. Авторское «я» — это сам Пушкин со своим жизненным опытом, со своим отношением к явлениям действительности.

Нередко Пушкин обращается с исповедью, говорит о своих, именно о своих, а не «лирического героя», переживаниях и страданиях; как, например, в стихотворении «Воспоминание» или в элегии «Нет, я не дорожу...»:

Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем,
Восторгом чувственным, безумством, исступленьем...

Таково и его лирическое признание, интимное и горькое, в котором звучит скорбная мелодия:

Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой...

При всем различии этих стихотворений, их содержания, тона, эмоциональной настроенности всюду слышен голос самого Пушкина.

Наивный биографизм требует обязательного приурочивания содержания, фактической стороны стихотворения к фактам биографии поэта, к точно определенным обстоятельствам его жизни. При этом забывается, что любой факт биографии поэта, ставший достоянием его стихов, является поэтически осознанным и обобщенным самим автором.

Было бы, конечно, ошибочно видеть в стихотворении «Демон» в образе демона лишь психологический портрет Александра Раевского. Такое истолкование «Демона» дано было в альманахе «Мнемозина» (1824). Пушкин ответил на него особой заметкой: «...иные даже указывали на лицо, которое Пушкин будто бы хотел изобразить в этом своем странном стихотворении. Кажется, они не правы. По крайней мере вижу я в «Демоне» цель иную, более нравственную. В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-по-малу вечные противуречия сущности рождают в нем сомнения, чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда надежды и лучшие поэтические предрассудки души. Недаром великий Гёте называет вечного врага человеческого *духом отрицающим*. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух — *отрицания или сомнения* и в сжатой картине начертал отличительные признаки и печальное влияние оно на нравственность нашего века». Эти слова Пушкина особенно наглядно рисуют разницу между биографическим истолкованием стихотворения (кстати сказать, не отрицавшимся Пушкиным) и его

обобщенным идейно-философским содержанием. Для Пушкина важен не автобиографический подтекст стихотворения, а тот широкий смысл, который заключен в поэтическом образе «демона». Недаром он ссылается здесь на Гёте, в известной степени подказавшего ему своим Мефистофелем такое понимание «духа отрицания».

В не меньшей мере это относится и к лирическим стихотворениям Пушкина, в которых возникает образ самого автора. Обратимся к стихотворению, написанному почти одновременно с «Демоном», — «Простишь ли мне ревнивые мечты». Ссылка комментаторов на то, что оно обращено к Амалии Ризнич, жене триестинского коммерсанта, которой в это время увлекался Пушкин, мало что объясняет в этом стихотворении. Даже если мы на основании каких-либо материалов смогли бы восстановить подробности отношений Пушкина к Ризнич, все равно смысл этого стихотворения, его обобщающее значение не изменится. Это стихотворение о ревности, о страсти, о «безумном волнении» любви — в нем переданы и обобщены чувства и переживания поэта.

В стихотворении «К морю» (1824) образ поэта выступает уже как реальный, биографически конкретный облик самого Пушкина, прощающегося со «свободной стихией» перед отправлением в новую ссылку в Михайловское. Однако и здесь поэт почти не касается обстоятельств своей биографии — стихотворение написано на общественно-политическую тему, оно передает не события жизни поэта, а его раздумья. Здесь, конечно, образ не «лирического героя», а выступает сам поэт, от своего имени говорящий о событиях современности.

Пушкин никогда не перегружает свои стихи личными, бытовыми подробностями (за исключением дружеских посланий и «домашних» стихов), не стремится к чисто внешней, бытовой конкретизации своего облика, а выражает в лирических стихах свой внутренний мир, свое осознание жизни. Очень часто Пушкин избирал для своих стихов форму объективного повествования, в котором автор непосредствен-

но не присутствует. В этом его отличие от Лермонтова или Некрасова, гораздо подробнее и конкретнее раскрывающих свое авторское лицо.

В зрелой лирике Пушкина явления действительности как бы непосредственно включаются в сферу авторского сознания: между объективным миром и автором не выдвигается посредника в виде «лирического героя», ограничивающего сферу авторского восприятия мира. Благодаря этому объективность, реалистическая наполненность лирики Пушкина приобретают господствующее значение. Явления внешнего мира не преломляются в субъективном восприятии героя, а сохраняют свою объективную значимость, сказавшись и в объективно-пластических формах пушкинской лирики. Белинский прозорливо отметил эту важную особенность пушкинской лирики: «... чем совершеннее становится Пушкин как художник, тем более скрывалась и исчезала его личность за чудным, роскошным миром его поэтических созерцаний»¹. «Протеизм» Пушкина, о котором столько говорили его современники, и заключался в этой его способности отклика на многообразные явления жизни.

Чем глубже вызревало в Пушкине осознание взаимосвязи явлений, места личности в историческом процессе, другими словами — историзм его мировоззрения, тем все менее обязательной становилась романтическая подчеркнутость, стилизация авторской личности.

Реализм лирики Пушкина сказался прежде всего в подлинности ощущений и переживаний автора, в раскрытии всего богатства его личности. Герцен писал о Пушкине: «Пушкин поэт прежде всего, весь ушел в свой лиризм; его лирические стихи — это фазы его жизни, биография его души; в них находишь следы всего, что волновало эту пламенную душу, — истину и заблуждение, мимолетное увлечение и глубокие, неизменные симпатии»².

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 7. М., 1955, стр. 346.

² А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 7. М., 1956, стр. 206 (оригинал по-французски).

Отказ от лирического героя, от стилизованно-ограниченного выражения авторского «я» способствовал жизненной силе, реалистической свободе и правдивости пушкинской лирики. Личность поэта нашла свое полное и яркое выражение, стала подлинным лирическим героем стихотворений Пушкина. Отсюда и многообразие его лирики, точность и непосредственность в передаче чувства. Странно было бы утверждать, что в таких шедеврах своей лирики, как «Зимний вечер», «Для берегов отчизны дальной», «Я помню чудное мгновенье», «Воспоминание», «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и многих, многих других, выступает не Пушкин, а искусственно созданный им «лирический герой»!

Когда Пушкин в стихотворении «...Вновь я посетил...» рассказывает о своем посещении Михайловского, вспоминает перемены, происшедшие в его жизни за те десять лет, которые он не был там, мы твердо знаем, что речь идет о самом Пушкине, о его жизни, о его личной судьбе, хотя стихотворение имеет типически обобщенный характер. Оно говорит о судьбе поэта, о будущем, передает его оптимистическую веру в торжество исторического развития, веру самого Пушкина, а не лирического героя.

Богатство личности поэта, его переживаний, мыслей, жизненных впечатлений — все это рождало и многообразие художественных средств, жанров, стилей, речевых особенностей лирики Пушкина. Но во всех его лирических стихах неизменно чувствуется сам Пушкин, его проникновенный ум, тонкость и острота его переживаний, его поэтический такт, его непревзойденное реалистическое мастерство.

Большая часть пушкинских стихов в конечном итоге глубоко автобиографична. Но личность поэта, его субъективные переживания не заслоняют перед ним окружающий мир. Пушкин не подменяет объективно существующий, бесконечно разнообразный внешний мир субъективным, односторонним представлением о нем. В отличие от романтиков, рассматривавших действительность как некую эманацию «я» поэта, как круг его субъективных представлений о

мире, Пушкин в своей поэзии передает все его богатство и реальное многообразие.

Белинский определял лирику как поэзию, в которой превалирует субъективный элемент. Однако он подчеркивает и значение объективного начала, указывая, что это объективное начало должно быть претворено в горниле личного восприятия поэта. «В эпосе субъект поглощен предметом; в лирике он не только переносит в себя предмет, растворяет, проникает его собою, но и изводит из своей внутренней глубины все те ощущения, которые пробудило в нем столкновение с предметом... Все *общее*, все субстанциальное, всякая идея, всякая мысль — основные двигатели мира и жизни, могут составить содержание лирического произведения, но при условии, однако ж, чтоб общее было претворено в кровное достояние субъекта, входило в его ощущение, было связано не с какою-либо одною его стороною, но со всею целостию его существа»¹. Таково для Белинского принципиальное отличие лирики от других жанров. Субъективное начало в лирике является не самовыражением «субъекта», а отражением реальной действительности. «Субъект», поэт, не изолирован от всего многообразия действительности, он носитель идей, порожденных объективными историческими условиями.

Белинский был глубоко прав, когда указывал на то, что все ощущения мира, все явления действительности должны стать кровным достоянием поэта, что авторское отношение в лирике является ее основным отличием. Но в лирике Пушкина это авторское отношение далеко не всегда дано в форме прямого высказывания. Очень часто Пушкин прибегает к объективной форме изображения. Многоголосость пушкинской лирики — результат богатства ее содержания и необыкновенной многогранности личности самого поэта.

Один из известных русских поэтов А. Фет, говоря о Пушкине, высказал глубоко верную мысль о «зоркости» художника, о преодолении Пушкиным субъек-

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 5. М., 1954, стр. 45—46.

тивности: «Чем эта зоркость отрешеннее, объективнее (сильнее), даже при самой своей субъективности, тем сильнее поэт и тем вековечнее его создания. Пусть предметом песни будут личные впечатления: ненависть, грусть, любовь и пр., но *чем дальше поэт отодвинет их от себя, как объект* (курсив мой. — Н. С.), чем с большей зоркостью провидит он оттенки собственного чувства, тем чище выступит его идеал... возьмите нашего Пушкина, вы по двум стихам узнаете, чьи они; но строгий резец художника перерезал всякую, так сказать, внешнюю связь их с ним самим, и воссоздатель собственных чувств совладел с ними как с предметами, вне его находившимися»¹. Фет удачно определил здесь этот принцип «объективности» пушкинской лирики.

В естественности авторского лица, авторского голоса весь Пушкин. Отказавшись от условного образа «лирического героя», Пушкин расширяет границы лирики, делает ее центром не условный образ, не романтически-субъективное восприятие действительности, а самую личность поэта, свободно и естественно воспринимающую все явления внешнего мира, щедро отзывающуюся на каждое впечатление, правдиво раскрывающую свои мысли и чувства.

Неисчерпаемое богатство откликов Пушкина на окружавший его мир определяет и самый характер его стихов, их тесную связь с действительностью, многообразие тем, реалистическую конкретность образов.

Гоголь говорил об этой всеохватывающей, безгранично свободной и емкой поэзии Пушкина: «Что ж было предметом его поэзии? Все стало ее предметом, и ничто в особенности. Немеет мысль пред бесчисленностью его предметов. Чем он не поразился и пред чем он не остановился? От заоблачного Кавказа и картинного черкеса до бедной северной деревушки с балалайкою и трепакон у кабака, — везде, всюду: на людном бале, в избе, в степи, в дорожной кибитке —

¹ А. Фет, «О стихотворениях Ф. Тютчева». «Русское слово», 1859, кн. 2, отд. II, стр. 66.

все становится его предметом. На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся так же, как откликнулся на все, что ни есть в природе видимой и внешней»¹.

Это все разные стороны духовного и жизненного облика самого Пушкина, предстающие в его лирике все в новых и новых аспектах. Лирическое «я» поэта здесь раскрывается в своей реальной значимости. Тем самым и образ поэта глубоко исторически осознан как социальный факт, как отношение личности к действительности, во всей ее сложности и противоречивости. С этим связаны в лирике Пушкина столь частые попытки социального самоопределения — «Моя родословная», «Из Пиндемонти», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» и др. Во всех этих стихотворениях речь идет отнюдь не о лирическом «самовыражении», а о точном определении своей идеологической позиции. Особенное значение имеет для Пушкина образ поэта, запечатленный им в таких стихотворениях, как «Пророк», «Поэт», «Поэт и толпа» и др. В них дано понимание Пушкиным высокой миссии поэта, творческого вдохновения.

Своеобразие лирики Пушкина, ее реалистический характер сказались еще и в том, что в его стихах слышится не только авторский голос, но и голоса его героев. Так, например, в стихотворении «Стамбул гяры нынче славят» говорит не сам поэт, а турок-янычар. Включая эти стихи в «Путешествие в Арзрум», Пушкин отмечал, что это «начало сатирической поэмы, сочиненной янычаром Амином-Оглу». Такие стихотворения, как «Анчар», «Пир Петра Первого», «Царскосельская статуя», «Рифма», «Туча», при всем их различии характеризуются тем, что автор в них почти не выступает, в них нет и «лирического героя». Но и в этих объективных картинах неизменно ощущимо авторское отношение, глубокое понимание действи-

¹ Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. 6. М., 1953 стр. 152—153.

тельности, ее оценка. В «Пире Петра Первого» дана картина далекого прошлого — описывается торжество на Неве по случаю победы Петра I над шведами, но авторское отношение, отношение самого Пушкина (а не «лирического героя»), все время неизменно ощутимо. Такие врывающиеся в повествовательный строй стиха предложения, как «Нет! он с подданным мирится», принадлежат ведь самому Пушкину, выступающему здесь не только в качестве объективного историка-повествователя, но и со своим непосредственным суждением.

Или в стихотворении «Мирская власть» («Когда великое свершалось торжество») Пушкин рисует сатирическую картину «мирской власти». Он обращается к читателю со словами «мы зрим», тем острее подчеркивая объективный характер изображаемой картины — распятия, охраняемого «грозными часовыми». Но в то же время автор говорит: «К чему, скажите мне, хранительная стража?», тем самым непосредственно выражая свое отношение к происходящему. Таким образом, даже в объективно воспроизводимых картинах и сюжетах Пушкин не отказывается от непосредственного проявления своего авторского лица, своего отношения.

В лирике Пушкина зрелого периода чувства и переживания поэта объективируются. По справедливому замечанию Г. А. Гуковского, «его лирическое «я» приобрело черты объективности, исторического подхода к современности, и отсюда — типичности»¹. Лирическое «я» поэта сохраняет все особенности личности самого Пушкина, совпадая с его реальной биографией. В центре стихотворения сам Пушкин, его переживания, его оценка действительности, его конкретный жизненный облик.

Многообразие жизни находит свое отражение в широкой амплитуде ощущений и мыслей поэта, чье поле зрения не ограничено кругозором «лирического героя». В стихах, посвященных лицейским годовщи-

¹ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 124.

нам, Пушкин не только приводит факты своей биографии (и биографий своих лицейских друзей), но и дает оценку всей общественной жизни, с точностью и объективностью историка характеризуя те изменения, которые произошли в жизни страны.

«Лирические произведения Пушкина в особенности подтверждают нашу мысль о его личности, — писал о Пушкине Белинский. — Общий колорит поэзии Пушкина, и в особенности лирической, — внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность»¹. Для Белинского личность Пушкина неотрывно связана с тем общечеловеческим гуманным началом, которое и делает его лирику не узко личной, а общезначимой.

Пушкин всегда отчетливо видит действительное соотношение субъективного и объективного, находит трезвую оценку явлений внешнего мира. Он не противопоставляет свою личность объективному миру, а определяет свое место в нем.

Поэт действительности, он расширил границы лирической «субъективности», включив в нее как личные переживания, так и все события, волнения, скорби и радости окружающего мира. Лирика Пушкина приобретает все более реалистически-углубленный характер, передает сложные и противоречивые состояния, обнажает человеческую психику, раскрывает правду чувств и переживаний. Проникновеннейшим в душу человека, правдивостью чувства, выраженным в индивидуальном типическом лирика Пушкина отлична от стихов поэтов, обращающихся к условной поэтической позе.

Явления действительности Пушкиным не рассматриваются как эманация его души. Они показаны существующими объективно, вне поэта, и самый характер его отношения к ним есть также объективная, реальная данность. В стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...» (1829) особенно

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 7 М., 1955, стр. 339.

нагляден этот многообразный поток жизни, частью которой является и сам поэт. Вначале дано описание зимнего пейзажа, деревенской глуши и скуки, охотничьих забав, которое сменяется рассказом о процессе творчества, о не идущем к поэту вдохновении, о его споре с лирою. Стихотворение вновь переключается на описание бытовой сценки — прихода соседей. Кончается оно жизнеутверждающим аккордом о «русской деве»:

И дева в сумерки выходит на крыльцо:
Открыты шея, грудь, и вьюга ей в лицо:
Но бури севера не вредны русской розе.
Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!

О чем это стихотворение? О деревне, о зиме, о морозе, о скупающем в сельском уединении поэте, о вдохновении и творчестве, о деревенском помещичьем быте, о русской деве?.. Здесь все переплетается воедино, все передает полноту жизненного восприятия Пушкина. Рассказ об объективных событиях и раскрытие внутреннего мира поэта становятся равноправными элементами действительности.

Пушкинские стихотворения двадцатых — тридцатых годов — чаще всего своего рода лирические рассуждения. В них говорится не о самом поэте, а высказываются мысли и наблюдения над окружающей его действительностью. Такие стихотворения, как «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Полководец», «С Гомером долго ты беседовал один», «Туча» и многие другие, написаны в том объективном ключе, который устраняет самую возможность их отнесения к лирическому герою. Это мысли и суждения самого Пушкина, прямо и точно им выраженные в объективно-поэтической форме.

В стихотворении «Художнику» (1836) Пушкин рассказывает о посещении мастерской скульптора Б. И. Орловского (автора памятников Кутузову и Барклаю де Толли). Впечатления и мысли, рождающиеся от непосредственного впечатления, закованы в мерную гармонию античного гекаметра:

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую:
Гипсу ты мысли даешь, мрамор послушен тебе:
Сколько богов, и богинь, и героев!.. Вот Зевс громовержец.
Вот исподлобья глядит, дуя в цевницу, сатир.
Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов.
Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль...

Поэт раскрывает свой творческий процесс, показывая, как предметы и явления окружающей действительности рождают в его сознании ответные отзвuky. Античные изваяния в мастерской художника наводят Пушкина на воспоминания о его друге Дельвиге, поклоннике античности:

Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров —
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет:
В темной могиле почил художников друг и советник.
Как бы он обнял тебя! Как бы гордился тобой!

Естественность перехода к Дельвигу, единство всего смыслового ряда определяются в первую очередь тем, что это думает и говорит сам Пушкин. Пушкин здесь во многом другой, чем, скажем, в стихотворении «Что в имени тебе моем» или в стихотворении «Дорожные жалобы». В каждом из этих стихотворений раскрывается лишь одна сторона его отношения к жизни, лишь часть его личности, и в то же время всех их сближает единство авторского мировосприятия. При всей биографической конкретности стихотворения Пушкин нигде не навязывает читателю своей личности, своих переживаний. Он говорит о себе с тем тактом и сдержанностью, которые делают его стихи не субъективно-эмоциональным излиянием, а объективным раздумьем, фиксацией общезначимых, объективных переживаний и дум, хотя он не отказывается и от эмоциональных и чисто личных признаний.

Проблема «лирического героя» и образа самого автора — одна из наиболее сложных проблем лирики. В ее решении для лирики Пушкина следует отказаться от бытующей у нас теории «лирического героя», как универсального метода лирики. Эта теория ведет не только к явной недооценке идейной направленности лирики, мировоззрения самого поэта, но и

абсолютизирует частный случай, возводя его в общее правило, упрощает вопрос о мироощущении поэта, обедняя его личность.

Богатство личности Пушкина, ее полное и правдивое выражение в его стихах лучше всего опровергают эту широко распространенную концепцию. Образ самого автора, живой, многогранный, наделенный всей полнотой чувств и мыслей, встает перед читателем стихов Пушкина во всей своей духовной красоте и величии. Пушкину не нужен условный посредник между ним и читателем. Он разговаривает с ним сам, как живой с живыми.

О ЖАНРАХ

Лирика сама по себе — вид, род поэзии, в котором с наибольшей полнотой раскрывается внутренний мир человека, сфера душевной жизни поэта. Гегель, например, считал, что «лирическое произведение изображает преимущественно лишь внутренние душевные состояния и не является поэтому в определенной наглядности внешней обстановки...»¹ Это понимание лирики было усвоено и Белинским, который в своей известной статье «Разделение поэзии на роды и виды» также считал, что «лирическая поэзия есть по преимуществу поэзия субъективная, внутренняя, выражение самого поэта»².

Однако Белинский внес в учение о лирике понимание историзма, изменяемости лирических жанров. Более того, Белинский указывал на то, что «субъект» кроме «совершенно личных ощущений выражает в лирических произведениях более *общие*, более созна-

¹ Гегель. Сочинения, т. XII. М., 1938, стр. 260.

² В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 5. М., 1954, стр. 10.

тельные факты своей жизни, различные созерцания, воззрения, сближения, мысли, весь объективный запас сведений и пр.»¹. Тем самым Белинский указывал уже на то, что лирика не только выражение чисто субъективных ощущений, но и поэтическое претворение фактов внешнего мира. В известной мере лирические жанры выражают и способы объективации действительности. Своеобразием осуществления этой объективации внешнего мира во многом определяется и самый выбор жанра и характер его использования. Если такие жанры, как элегия, романс, песня, в первую очередь свидетельствовали о тенденции к выражению внутреннего субъективного мира поэта (так, Белинский рассматривал песню, как «выражение чисто субъективных ощущений»), то в послании, сатире, балладе, сонете Белинский видел объективное начало в лирике, характеризующее современную ему поэзию, и прежде всего поэзию Пушкина.

Проблема жанров и типов поэтического творчества за последнее время подвергалась в западноевропейском литературоведении ревизии. В частности, такой апологет субъективно-идеалистической эстетики, как Б. Кроче, вообще призывал к отказу от всякого разделения на жанры². Однако роль жанра как определенной, традиционной формы, в пределах которой осуществляется индивидуальное своеобразие творчества того или иного автора, несомненна. Причем это относится не только к такому разделению на «роды» и «виды» литературы, как эпос, лирика и драма, но и к отдельным лирическим жанрам. Ведь самое наличие жанров создает возможность для преемственности литературной традиции, для новых поисков и открытий.

Жанровая традиция оказывает воздействие на автора, и в то же время именно из ощущения канониче-

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 5, М., 1954, стр. 49.

² См. М. Верли. Общее литературоведение. М., 1957, стр. 101.

ской формы жанра возникает его преодоление, разнообразие жанровых тенденций, вызванное возникновением нового содержания.

Для поэтического мышления Пушкина, воспитанного на традициях эстетики классицизма с ее точной регламентацией жанров, этот жанровый принцип имел особенно большое значение. Проблема жанра в лирике Пушкина отнюдь не чисто формалистическая проблема. Обращение к тем или иным жанрам, преодоление их традиционных рамок — результат литературной позиции поэта, его идейного становления. Жанр не просто определенная форма изображения действительности, а в лирике — действительности, преломленной в авторском сознании, но и форма поэтического мышления.

Границы лирики не могут быть точно определены, а тем более сведены к каким-либо определенным жанрам. И ода и эпиграмма равно включаются обычно в круг лирических жанров. С другой стороны, «маленькие трагедии» Пушкина, хотя и принадлежат к жанру драматургии, лиричны, как лирична и поэма «Кавказский пленник». Однако, говоря здесь о лирике Пушкина, следует ограничить ее определенным «родом» поэзии. Гегель в своей эстетике определял содержание лирики следующим образом: «Содержанием лирического произведения не может быть развитие объективного действия в его связях, расширяющихся до степени мирового богатства, но содержание составляет отдельный субъект, тем самым нечто единичное в ситуациях и предметах, сюда входит также способ, каким вообще душа при подобном содержании доходит до сознания своим субъективным суждением, со своей радостью, удивлением, со всей скорбью и чувством»¹. Правда, Гегель тут же отмечает, что и лирика «может охватывать все пути национальной жизни», но все же в его формуле многое идет от противопоставления субъективного начала — жизни. Ведь сфера сознания «субъекта», в данном случае поэта, является не изолированной от мира, а преломляет в лич-

¹ Гегель. Сочинения, т. XIV. М., 1958, стр. 291.

ном объективное, исторически данную действительность.

Самое понимание лирики не является неизменным. В античной поэзии лирика занимала не то место, которое она занимает в поэзии XIX века. Эпоха классицизма в России XVIII века в свою очередь признавала лирику (за исключением оды) лишь второстепенным видом, тогда как романтизм выдвинул лирические жанры на первое место.

Для лирики XIX века, лирики Пушкина, Гёте, Байрона, Ламартина, Мюссе, Гюго, Гейне, при всем глубоком различии между ними прежде всего характерно погружение во внутренний мир человека, углубление психологического анализа, выражение индивидуального переживания. К этому, естественно, не сводится вся лирика, как род поэзии, но именно чувство обособления личности, раскрытие индивидуального сознания характерны для лирики XIX века в первую очередь. Это внимание к сфере внутренних переживаний, к индивидуальному сознанию отличало лирику начала XIX века от лирических жанров XVIII века, в которых поэт рассматривал себя не как отдельную личность, а как носителя общегосударственного сознания, как выразителя определенной системы мышления, подчиненной правилам разума и канонам жанровых норм.

Лирика — способ, метод познания мира в индивидуальном его восприятии поэтом. Поэтому лирика не исчерпывается и не ограничивается субъективным самовыражением, она не является также и языком чувства, хотя, конечно, в ней момент «чувства», эмоционального отношения поэта к миру играет гораздо большую роль, чем в эпосе. Но лирику как поэзию чувства никак нельзя противопоставлять познавательному значению искусства, в особенности же лирику Пушкина. Мысль поэта в лирике получает субъективную эмоциональную окраску, но она не подавляется ею, а приобретает образное поэтическое выражение.

«В лирическом произведении, — указывал Белинский, — как и во всяком произведении поэзии, мысль выговаривается словом; но эта мысль скрывается за

ощущением и возбуждает в нас созерцание, которое трудно перевести на ясный и определенный язык сознания. И это тем труднее, что чисто лирическое произведение представляет собою как бы картину, между тем как в нем главное дело не самая картина, а чувство, которое она возбуждает в нас, — так точно, как в опере драматическое положение действующего лица важно не само по себе, но по той музыке, которую отзовется или отгрянет оно из глубины духа действующего лица»¹. Белинский здесь не снижает познавательного значения лирики, роли в ней мысли, но он показывает специфическое своеобразие лирического произведения, в котором эта мысль выражена особым образом — «картиной», «музыкальной темой», лирическим подтекстом. Он приводит в качестве примера такой лирической картины стихотворение Пушкина «Туча», раскрывая ее «мысль», ее философский смысл, как «грустную мысль при общей радости». В то же время он подчеркивает многообразие лирических жанров, ставя их в зависимость от содержания лирики.

Понятие жанра всегда связано с содержанием, с идейным, смысловым характером стихотворения. Так, жанр романтической баллады ассоциируется с представлением о романтическом сюжете и мотивах, с определенной эмоциональной окрашенностью этого жанра. Жанр послания в свою очередь не может мыслиться вне его содержания, вне автобиографических признаний автора, обращения этого послания к определенному адресату. Эпиграмма предполагает сатирическое содержание, острую, язвительную насмешку, лежащую в ее основе. Даже сонет, являющийся прежде всего определенной строфической формой, в то же время приобретает и жанровую специфичность, заключая, как правило, или философское раздумье, или обобщенно-психологический анализ действительности. Недаром об этой смысловой концентрированности и сжатости сонета говорил Буало: «Un sonnet

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 5, М., 1954, стр. 13.

sans défaut vaut seul un long poëme»¹. Едва ли можно полностью согласиться с Л. И. Тимофеевым, который предлагает различать жанры лирики лишь по тематическому признаку. «Различие форм лирического жанра, — пишет он в «Теории литературы», — основано главным образом на тематическом принципе. Такова любовная, философская, политическая лирика и т. д.»². Но ведь философская тема может быть выражена и в оде (например, ода «Бог» Державина), и в «стансах» («Брожу ли я вдоль улиц шумных» Пушкина), и в сонете, и в элегии («К морю» Пушкина). Дело в том, что жанры складывались исторически, и хотя тема, содержание имеют основное значение для выбора жанра, но самый жанр является определенной, исторически сложившейся формой, вступает в сочетание с другими жанрами.

Для поэтики классицизма характерно обращение к объективирующим действительность жанрам — оде прежде всего, сатире, поэме. Тогда как сентименталисты и романтики выдвигали на первое место жанры, тяготевшие к камерности, интимности, зыбкости, являясь выражением «души» поэта, его внутреннего мира.

Лирика Пушкина необычайно разнообразна. Он обращался к самым различным жанрам, в каждом из них создавая своего рода «эталон». Послание и баллада, ода и эпиграмма, элегия и романс — во всех этих жанрах Пушкин показал не только образцы предельного совершенства, но и внес в них свое, пушкинское понимание, придал им неповторимое своеобразие. Образцом исторической баллады может служить «Песнь о вещем Олеге»; народной, бытовой баллады — «Жених» («сказка», по определению Пушкина). Наиболее безукоризненные и совершенные сонеты в русской поэзии также написаны Пушкиным. Ему же принадлежат высокие образцы политической инвективы — ода «Вольность», «Деревня», «Кинжал».

¹ «Сонет без ошибки один стоит длинной поэмы» (франц.).

² Л. И. Тимофеев. Теория литературы. М., 1949, стр. 350.

Он довел до предельной легкости и совершенства альбомные стихи и эпиграммы. Пушкин углубил жанр философского раздумья — элегию, он придал традиционному жанру дружеского послания необычайную емкость и многосторонность. В своих антологических стихах он воскресил гармонию античной поэзии.

В то же время именно Пушкин явился зачинателем той реалистической лирики, которая не имела традиционных жанровых образцов в прошлом и вообще не укладывается в рамки какого-либо жанра. Таковы стихотворения «Осень», «Румяный критик мой...», «...Вновь я посетил...» и другие, которые было бы неоправданно зачислить в тот или иной жанр.

Разнообразие жанров, проникновение в характер каждого из них, роднившее Пушкина с Гёте, — проявление того пушкинского всепроникновения, которое сказалось во всем его творчестве.

Именно поэтика классицизма выработала строгую нормативную систему жанров, обладающих четкими и определенными формальными признаками. Вместо целостного отражения сложных явлений действительности эстетика классицизма подчиняет их абстрактно-логической классификации. Определённому жанру соответствует и точно определенная стилевая система, нормы которой обязательны. Организующая, направляющая роль разума должна неизменно руководить поэтом как в выборе и истолковании самого сюжета, так и в отчетливости жанра, который избран для реализации его замысла. Стройность композиции, пропорциональность отдельных элементов стихотворения, ясность в выражении мысли — таковы требования поэтики классицизма, глубоко усвоенные Пушкиным.

Достаточно взглянуть на оглавление пушкинской лирики за один только год, как сразу поражает разнообразие, вернее разнородность тем, сюжетов, мотивов, жанров. Среди стихотворений 1830 года и альбомные стихи («Язык и ум теряя разом...»), и такие лирические шедевры, как «Что в имени тебе моем», и монументальное послание «К вельможе», и сонет «Поэту», и «Элегия» («Безумных лет угасшее ве-

селье»), и античная антология («Отрок»), и стансы («Бесы»), и использование оды («Стамбул гяуры нынче славят...») и испанского романса («Пред испанкой благородной...»), и сатирическая «Моя родословная»... Какое обилие, какое редкое разнообразие жанров!

Жанр — это прежде всего освоение традиций, и в то же время в нем проявляется новаторство поэта. Выбор жанра подсказывается той задачей, которую ставит перед собой автор. Обращаясь к претворению своей идеи, своей темы, писатель, поэт чаще всего представляет ее выраженной в какой-то уже существующей жанровой форме: поэмы, лирического раздумья — элегии, баллады и т. д. Однако выбор жанра не означает точного, механического следования ему. Писатель, в данном случае Пушкин, обращается к тому или иному жанру в зависимости от идеи, темы, чувства, вложенных в его замысел. Жанр — это та традиционная форма, которая предоставляет поэту опыт его предшественников, но этот опыт может быть по-разному применен.

Конечно, существуют стихотворные жанры, имеющие относительную стабильность своих признаков, своей формы, — сонет, басня, эпиграмма, баллада. Но и они подвержены непрерывному изменению. Так, басни Крылова совершенно иные, чем басни Сумарокова, а басни Д. Бедного отличаются от тех и других.

Теория жанров еще мало разработана. Однако несомненно одно — жанр является той традиционной формой, тем уже сложившимся типом стихотворения, который наиболее соответствует характеру тех мыслей, той темы, которые стремился передать в нем автор. Естественно, что шутливо-ироническая тема дружеского послания не может быть передана в форме элегии, а философическое раздумье в песенном жанре.

Жанр не есть нечто неизменное, навсегда сложившееся. Он развивается и изменяется, не только наполняясь новым содержанием, но и изменяя свою структуру, выражая индивидуальное своеобразие

художественного метода того художника, который к нему обращается. Даже в такой наиболее канонической форме, как сонет, отчетливо чувствуется авторская индивидуальность, явное различие между сонетами Шекспира, Пушкина, Петрарки или Мицкевича.

Несмотря на то что Пушкин уже в середине двадцатых годов преодолел строгое разграничение жанров и создал много стихотворений, которые не укладываются в жанровые рамки, значение жанра, роль его в пушкинской лирике не снимается.

Идейное развитие Пушкина, расширение его политического и жизненного горизонта и прежде всего углубление его историзма приводят его к пересмотру традиционных жанровых форм, а главное — к преодолению жанровой замкнутости. Рассматривая явления действительности в их взаимосвязи и движении, Пушкин преодолевает метафизическую изолированность восприятия, рационалистическую условность жанровых категорий, установленных эстетикой классицизма. Жанр в лирике Пушкина лишается своей нормативной определенности, для него часто важны второстепенные жанровые признаки, которые он развивает.

Лирика Пушкина усвоила и продолжила лучшие традиции прошлого. Она сложилась на почве многих культур, на основе широкого знакомства поэта с мировой поэзией. Античность, поэзия французского классицизма, русский XVIII век, английские романтики, Овидий, Данте, Шекспир, Вольтер. Гёте, А. Шенье, Мицкевич, Державин, Жуковский — вот лишь некоторые из имен поэтов, близких Пушкину, хорошо ему знакомых, подсказавших жанровый репертуар.

В лицейский период и в первые послелицейские годы Пушкин полностью сохраняет строгое разграничение жанров, принятое классицизмом. Каждый жанр в поэтике классицизма представлялся неизменным и не должен был смешиваться с другими жанрами, так как классицизм исходил из существования неких идеальных образцов, канонов, являвшихся неизменными для каждого вида и жанра литературы. Поэтому и лирическая поэзия в поэтике классицизма пред-

ставлялась иерархией изолированных друг от друга жанров.

Это точное разграничение жанров проходит через всю поэзию XVIII века и сохранилось до начала XIX века, вплоть до Пушкина. Даже в вышедшем в 1821 году «Словаре древней и новой поэзии» Н. Остолопова сохраняется эта традиционная дифференциация жанров, причем к «лирической поэзии» отнесены «имны, оды, пеаны, дифирамбы, сколии, кантаты, оратории, романсы, баллады, стансы и простые песни»¹. Именно ода являлась основным программным жанром классицизма.

Карамзинисты при всем своем отличии от классицизма во многом сохранили эту жанровую обособленность, культивируя «младшие», второстепенные жанры классицизма: послания, мадригалы и альбомные стихи и прочие «мелочи» в противовес монументальным, высоким жанрам.

Лицейская лирика Пушкина еще следует традиции классицизма. Ода, послание, элегия, антологические стихи, эпиграммы — вот основной круг лирических жанров молодого Пушкина. Однако и здесь главное место занимает уже не ода, а послание и элегия. Ода в лицейских стихах Пушкина представлена сравнительно немногими произведениями: «Воспоминания в Царском Селе» (1814), «Наполеон на Эльбе» (1815), уже отличающимися от од XVIII века, од Ломоносова, Сумарокова, Державина. Пушкин отказывается от риторических украшений и отступлений, от гиперболического «парения», которые столь характерны для оды его предшественников.

Наиболее принципиально важным обращением Пушкина к этому жанру явилась ода «Вольность», исполненная гражданского пафоса. Пушкинская «Вольность» (1817) предвещала направление декабристской поэзии. В этой оде Пушкин обратился к Радищеву, к его одноименной оде, продолжив традицию высокой гражданской поэзии. «К временщику» Рыле-

¹ Н. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. 2, СПб, 1821, стр. 117.

ева, «Негодование» Вяземского, витийственно-гражданские стихи Кюхельбекера выражали те же настроения и те же стилистические тенденции, что и пушкинская ода.

В «Вольности» Пушкин вслед за Радищевым ораторский пафос оды переключает на гражданскую, политическую тему. Пушкин выступает в ней как трибун, как гражданин, бросая гневные обвинения «тиранам». Образная система его оды, ее фразеология определяются формулами и понятиями просветительской философии XVIII века:

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица?
Приди, сорви с меня венок,
Разбей изнеженную лиру —
Хочу воспеть свободу миру,
На тронах поразить порок.

«Гроза царей», «свобода», «порок», «троны», «закон», «тиран», «злодей», «природа», «ужас мира» и т. д. — все это фразеология Радищева и энциклопедистов, словарь Великой французской революции политические термины, несущие непосредственную революционную зарядку.

В отличие и от ломоносовских од и от своего непосредственного образца — оды Радищева, Пушкин максимально сжимает оду, придает ей ту краткость и чеканность выражения, которая усиливает энергию, политическую патетику. Достаточно напомнить, что радищевская ода составляет 51 строфы, тогда как пушкинская «Вольность» состоит всего из 12 строф. Эта сжатость сказалась и в самом стиле и стихе у Пушкина, энергичном, эпиграмматически точном, отлитом в лаконичные политические формулировки.

В дальнейшем Пушкин относительно редко прибегает к одическому жанру. Однако даже в 1831 году, откликаясь на современные политические события, он вновь возвращается к этому, казалось бы, архаическому жанру, воскрешая одические принципы в таких стихотворениях, как «Клеветникам России», «Боро-

динская годовщина». Отзвуки одического жанра можно найти и в стихах на лицейские годовщины и в таких стихотворениях, как «Перед гробницею святой» (1831), «Полководец» (1835). Но здесь ода утрачивает свою жанровую определенность, сохраняется лишь возвышенно-ораторский стиль, гражданская патетика.

Пушкин отрицательно отнесся к призыву Кюхельбекера, который в 1824 году выступал в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической...» в защиту оды как высокого гражданского жанра: «Ода, — утверждал Кюхельбекер, — увлекаясь предметами высокими, передавая векам подвиги героев и славу Отечества, воспаряя к престолу неизреченного и пророчествуя пред благоговеющим народом, парит, гремит, блещет, поработывает слух и душу читателя»¹. Для Кюхельбекера ода являлась высоким гражданственным жанром, наиболее удобным для выражения революционной и героико-патриотической темы.

Пушкин, однако, не разделял точки зрения Кюхельбекера. В его рукописях сохранились полемические замечания по поводу статьи Кюхельбекера, а в четвертой главе «Евгения Онегина», писавшейся как раз в то время, когда Пушкин познакомился с нею (в 1825 году), он, не называя имени Кюхельбекера, вступает с ним по вопросу об оде в ироническую полемику. На призыв «критика строгого» (Кюхельбекера) Пушкин полемически отвечал:

«Пишите оды, господа,
Как их писали в мощны годы,
Как было встарь заведено...»
«Одни торжественные оды!
И, полно, друг, не все ль равно?..»

Об оде, как основном жанре высокого искусства классицизма, здесь говорится уже иронически. Это отношение к оде, как жанру, уже устаревшему, риторическому, вызвано тем, что Пушкин далеко отошел от принципов поэтики классицизма, близких ему в

¹ «Мнемозина», 1824, ч. II, стр. 31.

годы молодости. В то время как поэты-декабристы пытались воскресить принципы одического жанра, наполнив его политическим содержанием, Пушкин шел иными путями, путями реалистического творчества, которому чужды и стеснительны были рамки жанров, установленные классицизмом. Политическая лирика уже в двадцатые годы приобретает у него иной характер, иные формы, преодолевая риторичность и отвлеченность одического жанра.

Но был один вид поэзии, который прошел через весь творческий путь Пушкина, почти не меняясь. Это антологическая лирика, чаще всего включаемая Пушкиным в рубрику «Подражания древним». Античность неизменно привлекала поэта как идеалом высокого гуманизма, так и гармоническим единством формы и содержания. Именно в античном искусстве Пушкин видел идеал гармонии, соразмерности, симметрии, поэтическую пластичность и скульптурность изображения. Античность несла с собой идеал прекрасного человека, гармонического сочетания чувственного и духовного, идеальной соразмерности формы. Поэтому Пушкин неоднократно возвращается к «антологии», к «подражаниям древним», создавая эпиграмматически-краткие стихотворения, лаконичные, как эпитафии, высеченные на мраморной плите, воссоздавая благородный, эпически широкий ритм гекзаметра, передавая скульптурность самого образа. Такова, например, его «надпись» (1836) «На статую играющего в бабки», в которой русская национальная тема воплощена в меди античного гекзаметра:

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено
Бодро оперся, другой поднял меткую кость,
Вот уж прицелился... прочь! Раздайся, народ любопытный,
Врозь расступись: не мешай русской удалой игре.

Анакреонтические стихотворения последних лет жизни Пушкина так же свидетельствуют о немеркнущем его интересе к античности, о привлекательности для него образцов античного искусства.

Устойчивым, сохраняющим свои жанровые при-

знаки является и жанр эпиграмм. Начиная с лицейских стихов и до самого конца своего творческого пути Пушкин неизменно обращался к этому жанру. Эпиграмма имела широкую традицию прежде всего во французской литературе XVIII века, с которой Пушкин был хорошо знаком. В начале XIX века эпиграмма культивировалась как один из популярнейших жанров и в России. Вяземский, Дмитриев, Боратынский и многие другие поэты этих лет были выдающимися представителями искусства эпиграммы. Эпиграмма привлекала Пушкина как своей сатирической остротой, так и точной лапидарностью формы. Политические эпиграммы Пушкина, известные современникам в списках, свидетельствуют о том, что эпиграмма приобретала у него резкий сатирический накал, отнюдь не являлась «домашним» жанром. Эпиграммы на Александра I, Аракчеева, Фотия, Каченовского, Булгарина насыщены политической остротой, выливаются в точные политические определения, беспощадно разившие реакционных властителей и обскурантов.

Напомним едкую эпиграмму на Александра I:

Воспитанный под барабаном,
Наш царь лихим был капитаном:
Под Австерлицем он бежал,
В двенадцатом году дрожал.
Зато был фрунтовой профессор!
Но фронт герою надоел —
Теперь коллежский он ассессор
По части иностранных дел!

Здесь дана уничтожающая характеристика всей деятельности Александра I, его лицемерия, трусости, фрунтomanии.

Этот легкий, остроумный жанр эпиграммы восходит к большой и богатой традиции французских острословов и поэтов XVIII века — Вольтера, Экушара Лебрена, Ж.-Б. Руссо¹.

¹ См. А. Попов, «Пушкин и французская юмористическая поэзия XVIII века». Сб. «Пушкинист», под редакцией С. А. Венгерова, т. 2. Пг., 1916, стр. 204 и сл.

Неожиданное ироническое окончание эпиграммы, едкий сарказм и сатирическая острота, ее краткость и точность прежде всего ценились Пушкиным в этом жанре. Так, в 1825 году Пушкин писал П. А. Вяземскому по поводу его эпиграмм, помещенных в «Северных цветах»: «В «Цветах» встретил я тебя и чуть не задохнулся со смеху, прочитав твою «Черту местности». Это маленькая прелесть. «Чистосердечный ответ» растянут: рифмы *слезы — розы* завели тебя. Краткость — одно из достоинств сказки эпиграмматической. Да, ты один можешь ввести и усовершенствовать этот род стихотворения. Руссо в нем образец, и его похабные эпиграммы стократ выше од и гимнов».

Эпиграмма требует предельной сжатости, лаконизма формы, точности выражения мысли. В своих эпиграммах Пушкин идет в лобовую атаку, отбрасывая изящество французских эпиграмматистов, не стесняясь обнаженности сатирического адреса. Таковы его эпиграммы на Булгарина, Каченовского, в которых Пушкин дает уничтожающую характеристику их деятельности. Так, о Каченовском он писал:

Клеветник без дарованья,
Палок ищет он чутьем,
А дневного пропитанья
Ежемесячным враньем.

Таков реакционный деятель, редактор «Вестника Европы» Каченовский, навсегда пригвожденный пушкинской эпиграммой к позорному столбу.

Начало двадцатых годов проходит под знаком победы романтизма. Романтизм принес с собой решительную переоценку прежних эстетических ценностей и принципов, в том числе и переоценку жанров. Одним из основных лозунгов романтизма являлся призыв к отказу от стеснительных правил поэтики классицизма, от строгого разграничения жанров. Вместо учения о превосходстве образцов античного искусства, которым надлежит следовать в художественной практике, как учила поэтика классицизма, романтики выдвигали принцип национальной самобытности, «народности» искусства, понимаемый как обращение к

формам национальной культуры, прежде всего осуществленных в фольклоре, в народном творчестве.

Этим во многом определялась и переоценка жанров. Ода, дифирамб, гимн, кантата и прочие жанры «высокого» стиля отвергаются романтизмом. Эстетика романтизма выдвигает жанры преимущественно лирические и фольклорные — балладу, элегию, песню, романс. Борьба за элегию против оды являлась принципиальной борьбой, в конечном счете борьбой разных мировоззрений.

Вопрос о жанре встал перед Пушкиным с особенной остротой в двадцатые годы, в годы переоценки прежних традиций классицизма. Это годы наибольшего воздействия на него романтической эстетики, которая была воспринята Пушкиным прежде всего как свобода от «правил» классицизма. В 1824 году Пушкин писал о французской литературе: «Век романтизма не настал еще для Франции — Лавинь бьется в старых сетях Аристотеля... Вспомни мое слово: первый гений в отечестве Расина и Буало ударится в такую бешеную свободу, в такой литературный карбонаризм, что что твои немцы...» Для Пушкина романтизм прежде всего означал свободу от правил классицизма, являлся «литературным карбонаризмом». Это сказалось и в отрицании обязательности жанровых норм, жанрового разграничения и в обращении Пушкина к таким жанрам, характерным для романтизма, как элегия, романс, баллада, стансы.

Эти жанры и заняли основное место в лирике Пушкина двадцатых годов. Пушкин преодолел в них тот налет чувствительности, повышенной эмоциональности, который им придали сентименталисты во главе с Карамзиным и Жуковским. Пушкинские элегии, стансы, послания сдержанно строги, лишены той нарочитой позы разочарованного, бегущего от жизни поэта, которая характерна для стихов романтиков начала XIX века.

Пушкин, однако, полностью не порывает и с традиционными жанрами. Так называемая «Капнистовская тетрадь», посланная им П. А. Плетневу и Л. С. Пушкину в марте 1825 года для подготовки из-

дания собрания стихотворений, содержит программу этого собрания. Оно еще делится на жанровые рубрики: «Элегии», «Подражания древним», «Смесь», «Эпиграммы, надписи». В сущности, в своей лирике в середине двадцатых годов Пушкин смог наметить лишь три устойчивых жанра: «Элегии», «Подражания древним» и «Эпиграммы». Значительную же часть стихотворений он отнес к рубрике «Смесь», причем там же указал, что «заглавие Смесь не нужно». В этот раздел входили и такие стихотворения, как «Деревня» («Уединение»), послания («К Щербинину»), романс («Черная шаль») и «Подражания Корану»¹. Самое наличие такого раздела знаменовало, однако, нарушение жанровой системы классицизма. В издании стихотворений 1826 года, подготовленном на основании этих пушкинских указаний, оказались следующие разделы: «Элегии», «Разные стихотворения», «Эпиграммы и надписи», «Подражания древним», «Послания», «Подражания Корану».

Эти планы — наглядное свидетельство того, что Пушкин постепенно преодолевал жанровую ограниченность, неизменно стремился к освобождению от традиционных форм, от искусственных рамок во имя поэзии, не стесненной какими-либо догматическими правилами.

Новое издание стихотворений, осуществленное Пушкиным через три года, свидетельствует о его отходе от деления по жанрам. Вышедшие в 1829 году две части «Стихотворений Александра Пушкина» дают стихи и в жанровом и в хронологическом порядке. Сохраняя порядок издания стихотворений 1826 года, Пушкин подверстывает к уже ранее имевшемуся распределению по жанрам новые стихи в хронологической последовательности, благодаря чему получилось объединение жанрового и хронологического принципа. Стихи 1826—1829 годов распределены по годам, с той особенностью, что каждый год начинается с наиболее значительного стихотворения (1826 — «Пророк», 1827 — «В надежде славы и добра»,

¹ «Рукою Пушкина». М., 1935, стр. 228—230.

1828 — «Чернь»). Это собрание Пушкин дополнил третьей частью «Стихотворений», вышедшей в 1832 году, а затем и четвертой, вышедшей в 1835 году, также имевших в основном хронологический порядок.

Пушкинское расположение стихотворений хотя и не может быть полностью осуществлено в собраниях сочинений, однако должно учитываться. К сожалению, подавляющее большинство редакторов пушкинских собраний сочинений совершенно не учитывают прижизненные издания лирики поэта и располагают его стихотворения в хронологическом порядке, нередко случайном и спорном, так как последовательность написания внутри года большинства стихотворений Пушкина не может быть установлена. Лишь В. Брюсов попытался в редактировавшемся им издании сочинений Пушкина (вышел только первый том — «Лирика» — в 1919 году) распределить пушкинские стихотворения по жанрам, разделив их на два раздела: «Законченные и обработанные стихотворения» и «Сатиры, эпиграммы, шутки, мелочи» (отдельно поместив «черновые наброски») ¹. Редакторы однотомников и полных собраний сочинений, хотя в ряде случаев и допускают выделение черновых набросков в конец хронологического раздела, помещают обычно все стихи Пушкина, как предназначавшиеся самим поэтом к печати, так и не предназначавшиеся, под одним годом.

Благодаря этому в одном разделе соседствуют и законченные и незаконченные стихи, лирические стихи и случайные шуточные экспромты, стиховые вставки в письма к приятелям и т. д. Получается полный произвол в соседстве стихотворений: рядом попадают как законченные шедевры пушкинской лирики, так и случайные отрывки и стихи, не предназначавшиеся

¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. I, ч. I. «Лирика», под редакцией В. Я. Брюсова. М., 1919. Поскольку лирика Пушкина не укладывается в рамки жанрового деления, такое расположение материала во многом схематично и спорно. Однако стремление разграничить законченное поэтом и «черновое» несомненно правильно и заслуживает всяческого внимания.

для печати, мешая восприятию стихотворений Пушкина, создавая неправомерные столкновения между ними. Трудно подряд читать такие стихотворения, как «Пупок чернеет оквозь рубашку» и «Опять увенчаны мы славой» (помещенные в третьем томе во втором Полном собрании сочинений А. С. Пушкина в десяти томах издания Академии наук СССР. М., 1957, стр. 147 и 148). Или «Талисман», а на следующей странице «Душа моя Павел» («В альбом Павлу Вяземскому»). Совершенно случайное соседство разных по теме, жанру, настроению, степени завершенности стихотворений, принятое в собраниях сочинений, ничем не оправдано.

Пушкин в своей лирике сочетает в одном и том же стихотворении принципы разных жанров: оды и элегии («Андрей Шенье»), баллады и политической инвективы («Олегов щит»), послания и оды («К вельможе»), элегии и альбомного стихотворения («Что в имени тебе моем») и т. д., отказываясь от «чистых», традиционных жанров. Богатство и разнообразие содержания, сложность психологического раскрытия авторских переживаний не могли быть выражены в застывшей, рационалистической форме жанров классицизма.

Романтизм принес свободу от жанровых правил и разграничений, но в то же время излюбленные романтизмом жанры — баллада, элегия, песня — так же грозили превратиться в штампы, так же ограничивали средства художественного выражения. Реализм Пушкина сказался и в том, что он преодолел субъективно-индивидуалистическую позицию романтизма. То тяготение к объективному выражению мира, к пластичности, которое так характерно для Пушкина, не могло быть осуществлено в субъективно-эмоциональной сфере художественных поисков романтизма. Этим, в частности, объясняется, что Пушкин до конца своего писательского пути сохраняет и такие жанры классицизма, как «подражания древним», послание, эпиграмма.

Пушкин стремится к синкретизму жанров, к их взаимному обогащению и в то же время к преодоле-

нию жанровой условности, к реалистической мотивированности жанра. Жанр становится для него средством стилистической характеристики, знаком определенной историко-культурной и национальной принадлежности явлений. Так, форма баллады, сонета или одический стиль у Пушкина важны не сами по себе, а по тем историческим и эстетическим ассоциациям, которые с ними связаны, характеризую эпоху или национальную культуру.

Пушкин обращается к такому традиционному жанру, как жанр посланий. Но и этот жанр претерпевает у него важные изменения. Послание перестает быть дидактическим, а превращается как бы в домашний, непосредственный разговор поэта со своим собеседником — адресатом послания. Это изменение жанра посланий подготовлено было уже посланиями Крылова, Жуковского, Батюшкова. Как отметил Ю. Н. Тынянов: «Лирические стихотворения Пушкина с двадцатых годов не только ведутся от имени конкретного «поэта», но, например, жанр посланий этим совершенно преобразуется: он полон той конкретной недоговоренности, которая присуща действительным обрывкам отношений между пишущим и адресатом»¹. К этому следует добавить, что самый жанр посланий (за исключением таких посланий, как «Послание к цензору») приобретает характер искрометно-остроумного экспромта, непринужденного разговора, полного намеков, автобиографических отступлений, непосредственного ощущения беседы. Таковы послания «Ф. Глинке» («Когда среди оргий жизни шумной»), «Давыдову» («Нельзя, мой толстый Аристип»), «К Языкову» («Издревле сладостный союз») и многие другие.

Вместе с тем в дружеском послании Пушкин объединяет и политическую лирику, и философское раздумье, и интимно-дружеские признания. Пушкинское послание все время сочетает серьезное с шутливым, за свободной импровизацией сквозит важная мысль,

¹ Ю. Н. Тынянов, «Пушкин». Сб. «Архансты и новаторы». Л., 1929, стр. 239.

ответственная, серьезная тема. В послании, наконец, особенно ошутима личность автора, биографическая основа.

Остановимся на послании «К Языкову» (1824). Оно полно буйной энергии, пафосом протеста, дерзкого вызова, утверждения свободолюбия. Тем самым послание приобрело ту многозначимость и разносторонность, которая позволила ему стать и поэтической декларацией, и политической инвективой, и в то же время интимно-автобиографическим признанием. Здесь речь идет о судьбе самого поэта, судьбе Пушкина, которым злобно играет «самовластье»:

Но злобно мной играет счастье:
Давно без крова я ношусь,
Куда подует самовластье:
Уснув, не знаю, где проснусь.

Но наряду с этой политически-острой темой в стихотворении Пушкина прозвучала и тема дружбы, юности, веселого пира, столь характерная для его ранних посланий:

Наш Дельвиг все для нас оставит,
И наша троица прославит
Изгнанья темный уголок.
Надзор обманем караульный,
Восславим вольности дары
И нашей юности разгульной
Пробудим шумные пиры.

Близки к жанру посланий и стихотворения, посвященные лицейским годовщинам, хотя они далеко вышли за традиционные рамки этого жанра, сочетая элементы послания, элегии и даже оды. Их биографическая насыщенность решительно противостоит всякой условности. События жизни и истории, судьбы людей, глубокие рассуждения о времени придают «лицейским годовщинам» ту историчность, ту философическую глубину, которые делают их шедеврами пушкинской лирики.

Стихотворение «19 октября» (1825) является наглядным примером этого пересмотра Пушкиным жанровой традиции. Примыкая к жанру посланий, оно,

однако, во многом от них отличается. Прежде всего это не личное, дружеское послание — оно имеет более широкий адрес, более эпический характер, чем традиционное послание. В «19 октября» Пушкин подводит итоги прошлому, воссоздает образы своих лицейских сотоварищей и друзей. В нем не только раскрытие личного мира поэта, этапов его биографии (хотя и этот биографический момент проходит через все стихотворение и необычайно важен для его понимания и восприятия). Пушкин дает точные исчерпывающие характеристики лицейских друзей, законченные портреты многих из них.

Самое членение стихотворения на объемные восьмистрочные строфы, его размер: эпически-повествовательный пятистопный ямб — все это отход от жанровой традиции дружеского послания. Это более монументальная и серьезная форма, соответствующая и исторической и автобиографической значительности содержания. И в то же время вполне правомерно включение этого стихотворения в жанровую традицию посланий. Его биографический характер, его адресованность к читателю-другу, обращения к приятелям с упоминаниями фактов и обстоятельств, хорошо им знакомых, разговорно-дружеская интонация и многочисленные личные обращения, обилие «домашних» намеков — все это отличительные особенности дружеского послания, каким оно представлено в творчестве Жуковского, Батюшкова, самого Пушкина.

Но стихотворение неизменно перерастает эти традиционные жанровые рамки. Пушкин рисует в нем целую историческую эпоху, судьбы многих людей. Он нередко переходит к возвышенно-декламационному пафосу оды, лишенной, однако, ее риторической условности и напыщенности. Вместе с тем его интонация приобретает элегический характер, на первый план выступает печальное элегическое раздумье о судьбах друзей, о своей собственной участи:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он как душа неразделим и вечен —
Неколебим, свободен и беспечен

Срастался он под сенью дружных муз.
Куда бы нас ни бросила судьбина,
И счастье куда б ни повело,
Все те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село.

Совершенно иной характер имеют стихи «19 октября 1828», являющиеся своего рода шуткой, кратким экспромтом, хотя и сохранившим жанровые признаки дружеского послания:

Усердно помолвившись богу,
Лицею прокричав ура,
Прощайте, братцы: мне в дорогу,
А вам в постель уже пора.

Пушкин изменяет самые жанры, лишает их той жанровой ограниченности, которая присуща была классицизму. Он их видоизменяет изнутри, наполняет новым содержанием.

Жанровые разграничения полностью не исчезают у Пушкина ни в лирике конца двадцатых годов, ни в стихотворениях тридцатых годов. Не говоря уже о том, что сохраняется своеобразие таких относительно малоизменяющихся, «стабильных» жанров, как стансы, баллада, антологические «подражания древним», эпиграмма, послание, альбомный мадригал, занимающие немалое место в лирике Пушкина двадцатых — тридцатых годов, сохраняются и элегии и некоторые другие жанры. Однако, хотя эти жанры и остаются, они во многом утрачивают свою жанровую обособленность.

К какому жанру следует отнести, например, такие стихотворения, как «Перед гробницею святой», «Эхо», «Осень»? Чаще всего это лирические размышления, но как далеко отошли они от элегии начала века, элегий Жуковского или Батюшкова! Как различны они между собой! Если стихотворение «Перед гробницею святой», сохраняя черты традиционной элегии, имеет и одические интонации, то краткое лирическое стихотворение «Эхо» напоминает элегию лишь своим философским содержанием. А к какому жанру отнести монументальные октавы «Осени» (1833), названной

самим Пушкиным «отрывком»? Это действительно как бы фрагмент из ненаписанной эпической поэмы, и в то же время это элегия, заключающая раздумье о творчестве. А стихотворение «К вельможе», к какому жанру его отнести? Это и не ода, и не послание, и не элегия — в то же время в ней наличествуют какие-то элементы всех этих жанров.

Одним из программных жанров, принесенных романтизмом, был жанр баллады. Баллада являлась для Пушкина образцом сближения поэзии с народным творчеством, показывала пример «прелести нагой простоты». Такие баллады Пушкина, как «Женех» (1825), «Утопленник» (1828), «Гусар» (1833), свидетельствовали о глубоком проникновении поэта в самый дух и характер русского народного творчества, уходили своими корнями в фольклор, в то же время сохраняя присущий Пушкину реализм.

Баллада сыграла большую роль в становлении романтизма в лирике. Именно потому в начале XIX века этот жанр вызывал столь жаркие споры. Баллада появилась еще в конце XVIII века, как предвестие романтизма. «Песни»-баллады Оссиана (Макферсона) получают широкую известность в конце XVIII века в переводах и подражаниях Е. Кострова, Г. Державина и др «Оссиановские» мотивы и баллады Батюшкова и лицейские подражания Оссиану самого Пушкина («Кольна») свидетельствовали об актуальности этой героико-легендарной и в то же время чувствительной баллады. С другой стороны, появляются романтические баллады Карамзина («Дон Гваринос»). Следует назвать и автора первой русской национальной баллады «Громвал» (1804) казанского поэта Каменева.

Баллады Жуковского и Катенина прочно утвердили этот жанр в русской поэзии первой четверти XIX века. Баллады Жуковского, прежде всего его переводы баллад Шиллера, В. Скотта, Соути, Уланда, Бюргера, означали победу этого жанра, победу романтической поэтики. Поэтический «дядька» чертей и ведьм Жуковский создал на русской почве романтическую балладу. Однако в своих переводах он смяг-

чил «просторечную грубость» балладного жанра. Романтическая условность, мистицизм в балладах Жуковского вызывали резкое осуждение со стороны той части писателей декабристского лагеря, которые боролись за национальный характер литературы (Грибоедов, Кюхельбекер). В 1821 году Н. Остолопов в своем «Словаре древней и новой поэзии», отмечая, что «баллада — стихотворение, принадлежащее к новейшей поэзии», противопоставил старинной французской балладе балладу «немецкую», которая «состоит в повествовании о каком-либо любовном или несчастном приключении и отличается от романа наиболее тем, что всегда основана бывает на чудесном, разделяется так же на строфы»¹. В качестве образцов Остолопов приводил баллады Жуковского «Светлана» и «Людмила». Определение Остолопова явно недостаточно и односторонне. Баллада была не только «любовная», но и историческая, бытовая, и, что особенно для нее важно, она имела национальный, народный колорит. Этот народный колорит, эта фольклорная окрашенность баллады особенно подчеркнута даны были в балладах Катенина. Катенин первым ввел в балладу народный быт, русскую крестьянскую обстановку. Скупая, трезвая картина сельской жизни в «Убийце» по своему стилю уже предвещает некрасовские стихи:

В селе Зажитном двор широкий,
Тесовая изба,
Светлица и терем высокие,
Беленая труба.

Во многих отношениях его баллада противостояла балладам Жуковского, который придавал балладе условно-литературный, чувствительный колорит. Пушкину в работе над балладой гораздо ближе был П. Катенин, как автор баллад «Ольга» и «Убийца».

Баллады Катенина вызвали острые споры в современной критике. Катенин, соревнуясь с Жуковским, переведшим в чувствительном стиле балладу Бюрге-

¹ Н. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. I. СПб., 1821, стр. 62—63.

ра «Ленора», написал на тот же сюжет балладу «Ольга», в которой выдвинул на первый план народный колорит, просторечие, реалистическую конкретность деталей. Откликаясь в 1833 году на давние споры о преимуществе баллад Катенина над балладами Жуковского, Пушкин писал: «Первым замечательным произведением г-на Катенина был перевод славной Бюргеровой «Леноры». Она была уже известна у нас по неверному и прелестному подражанию Жуковского, который сделал из нее то же, что Байрон в своем «Манфреде» сделал из «Фауста»: ослабил дух и формы своего образца. Катенин это чувствовал и вздумал показать нам «Ленору» в энергической красоте ее первобытного создания, он написал «Ольгу». Но сия простота и даже грубость выражений, сия *сволочь*, заменившая *воздушную цепь теней*, сия виселица, вместо сельских картин, озаренных лунею, неприятно поразили непривычных читателей, и Гнедич взялся высказать их мнения в статье, коей несправедливость обличена была Грибоедовым. После «Ольги» явился «Убийца», лучшая, может быть, из баллад Катенина. Впечатление, им произведенное, было и того хуже: убийца, в припадке сумасшествия, бранил месяц, свидетеля его злодеяния, *плешивым!* Читатели, воспитанные на Флориане и Парни, расхотались и почли балладу ниже всякой критики».

Пушкин не смягчает в своих балладах народные бытовые черты. Сохраняя сюжетную напряженность балладного жанра, фантастику сюжета, он стремится сохранить не только стилевые фольклорные краски, но и самое повествование в балладе ведет от лица рассказчика — человека из народа. Отсюда и простодушие пушкинских баллад, и лукавая ирония, свойственная такому рассказчику («Гусар»), и обстоятельность бытовых деталей, и языковое просторечие.

Пушкинские баллады перекликаются с его сказками (в первоначальном тексте баллада «Жених» была озаглавлена им как «простонародная сказка»), однако полностью сохраняют особенности балладного жанра, как он сложился в двадцатые годы, — простонародную тематику, «просторечие», фантастику сю-

жета, хотя бы и поданную с внутренней иронией. Баллада — жанр прежде всего сюжетный и повествовательный, в котором центральное место занимает рассказ о событиях, предполагающий и образ рассказчика, от лица которого ведется повествование.

Как уже отмечалось исследователями, стихотворная форма (размер и строфа) баллады «Жених» (1825) восходит к бюргеровской «Леноре», хорошо известной по переводам Жуковского («Людмила», 1808) и Катенина («Ольга», 1816). «Жених» — наиболее романтическая баллада Пушкина, сюжет которой близок к народной сказке «О девушках и разбойниках»¹. «Страшный» таинственный сюжет связывает эту балладу с романтической традицией. Иное дело более поздние баллады Пушкина — «Утопленник» (1828) и «Гусар» (1833). В них уже торжествует реалистическое начало.

В «Утопленнике» Пушкин преодолевает условно-романтический колорит, выдвигая на первое место реалистическую картину крестьянской жизни, рисуя совершенно реальный образ мужика. Самый подзаголовок — «простонародная сказка» — уже свидетельствовал, что в основу баллады положено народное предание, обработанное в простонародном духе. Пушкин изображает не только обстановку крестьянской жизни, но и самый характер мышления крестьянина. Пушкинская баллада глубоко реалистична, ее сюжет отличается драматической напряженностью. В ней явственно выступает рассказчик, повествователь из народной среды, восприятием которого проникнута вся баллада. Этот рассказчик повествует об услышанной им где-то истории с полной верой в ее правдивость, окрашивая все повествование крестьянским просторечием («Али хмельной молодец» и т. д.).

К таким балладам, как «Жених» и «Утопленник», примыкает и «Вурдалак». Иное дело более поздняя баллада Пушкина — «Гусар» (1833), в которой фантастика приобретает комический характер. Баллада

¹ См. А. Кукулевич и Л. Лотман, «Из истории баллады «Жених». «Пушкин. Временник...», вып. 6. М.—Л., 1941, стр. 74.

«Гусар» сродни веселой и насмешливой фантастике гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Здесь уже откровенно торжествует быт, описание сельских нравов, данное с лукавой усмешкой, повествование ведется от лица старого служаки гусара, любителя выпить и поболтать.

По-своему разрабатывает Пушкин и жанр исторической баллады, примером которой является «Песнь о вещем Олеге». Здесь Пушкин перекликается с рылеевскими «Думами», но идет своей дорогой, стремясь к исторической точности и правдивости повествования, к созданию эпической картины.

Историческая баллада являлась излюбленным жанром в поэзии декабристов. «Думы» Рылеева, баллады Катенина («Мстислав Мстиславич»), Кюхельбекера («Святополк Окаянный») и других поэтов-декабристов отражали интерес к национальной тематике, к национальному прошлому. «Напоминать юношеству о подвигах предков, знакомить его со светлейшими эпохами народной истории, сдружить любовь к отечеству с первыми впечатлениями памяти — вот верный способ для привития народу сильной привязанности родине...»¹ — этими словами польского поэта Немцевича определил Рылеев значение своих «дум» как балладного жанра. Пушкин, однако, и здесь избрал путь, отличный от Рылеева. «Думы» последнего представляются ему слишком «общими», лишенными подлинного историзма. Во второй половине мая 1825 года Пушкин писал Рылееву по поводу его «дум»: «...все они слабы изобретением и изложением. Все они на один покрой: составлены из общих мест (*loci topici*). Описание места действия, речь героя и — нравоучение. Национального русского нет в них ничего, кроме имен...» Этот суровый отзыв продиктован был историзмом мышления Пушкина. Для Рылеева история — своего рода исторический костюм, который легко может быть брошен на человека любой эпохи. Он наделяет чертами своих современников героев древности, не учитывая специфики их взглядов и

¹ К. Ф. Рылеев. Стихотворения. М., 1956, стр. 71.

характеров, определявшихся историческим своеобразием того времени. Для Пушкина такое понимание истории — пройденный этап.

Особенно наглядно видно это различие при сопоставлении «Песни о вещем Олеге» Пушкина и думы «Олег Вещий» Рылеева («Песнь о вещем Олеге» была написана Пушкиным незадолго до публикации стихотворения Рылеева в 1822 году). Для Рылеева Олег лишь смелый полководец, уверенно идущий к своей цели, удачные деяния его поэт прославляет, не останавливаясь на характеристике самого Олега, на воссоздании колорита эпохи. Пушкина же интересует и характер Олега и историческая наивность повествования, почерпнутого из летописного предания, приводимого Н. Карамзиным в его «Истории государства Российского». Драматизм сюжета позволил Пушкину раскрыть историческое своеобразие эпохи, ее представлений и характеров. Пушкин не модернизирует характер Олега, а передает его со свойственными той эпохе предрассудками, наивной верой в высшую чудодейственную силу. Он рисует картину нравов и обычаев княжеской дружины, конкретные исторические детали. В уже цитированном письме к Рылееву Пушкин упрекает его за то, что Рылеев в своей думе «Олег Вещий» допустил историческую неточность, сказав, что Олег прибил к цареградским воротам свой щит с гербом России: «Древний герб, святой Георгий, не мог находиться на щите язычника Олега», — писал Пушкин. Это мелкая, но существенная деталь, свидетельствующая о том, что уже в 1825 году Пушкин требовал от баллады исторической точности. Именно характер «язычника» Олега он и показал в своем стихотворении.

Пушкин не пытается осовременить исторический сюжет, найти в нем переключку с современностью, Наоборот, уже здесь он стремится воспроизвести самый характер исторической эпохи, ее представления и предрассудки, показать отличие от современного мышления. В январе 1825 года он писал А. Бестужеву: «Тебе кажется «Олег» не нравится; напрасно. Товарищеская любовь старого князя к своему ко-

ню и заботливость о его судьбе — есть черта трогательного простодушия, да и происшествие само по себе в своей *простоте* (курсив мой. — Н. С.) имеет много поэтического». Таким образом, «поэтическим» для Пушкина является «простодушие» самого рассказа, наиболее полно передающее своеобразие психологии людей той эпохи.

Воссоздавая исторический колорит и характеры, Пушкин показал образец творческого обращения к фольклору. Он удачно передает эпическую мощь и простор былинного повествования, обобщенность былинных образов:

Как ныне собирается вещей Олег
Отмстить неразумным хозарам.
Их селы и нивы за буйный набег
Обрек он мечам и пожарам.
С дружиной своей, в цареградской броне,
Князь по полю едет на верном коне.

Иной характер имеет стих «думы» Рылеева, ориентировавшегося не на народное творчество, а на книжную романтическую балладу:

Наскучив мирной тишиною,
Собрал полки Олег
И с ними полетел грозою
На Цареградский брег

«Песнь о вещем Олеге» своей исторической точностью, выдержанностью исторического колорита уже предвещает лермонтовскую «Песню о купце Калашникове».

* * *

Неизменное внимание Пушкина привлекала элегия. Элегия — жанр, появившийся в русской литературе еще в XVIII веке, у Сумарокова. Но особенно большое место она заняла в поэзии сентиментализма. Элегии Батюшкова и Жуковского прочно утвердили этот жанр в русской поэзии начала восьмисотых годов. Основы русской элегии были заложены Жуковским, переведшим в 1802 году из Грея его знамени-

тую элегию «Сельское кладбище», а вслед за нею создавшим и ряд самостоятельных элегий — «Вечер» (1806) и др. Батюшков в 1814—1815 годах, начав с вольного подражания элегиям Тибулла, пишет такие философические элегии, как «На развалинах замка в Швеции», «Воспоминания», «Тень друга» и другие, сыгравшие видную роль в развитии русской лирики.

Элегия, жанр печального раздумья, философического осмысления событий жизни, привлекла внимание поэтов и в первой трети XIX века. Вслед за Жуковским и Батюшковым Пушкин, Боратынский, Языков и многие другие поэты обращаются к этому жанру. В. Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824), противопоставляя с позиций декабристской эстетики унылой элегии высокую гражданственную оду, отмечал: «В элегии — новейшей и древней — стихотворец говорит о самом себе, о *своих* скорбях и наслаждениях. Элегия почти никогда не окрыляется, не ликует: она *должна* быть тиха, плавна, обдуманна...»¹ Пушкин не согласился с Кюхельбекером и в ответ на его статью писал: «Ныне вошло в моду порицать элегии — как в старину старались осмеять оды, но если вялые подражания Ломоносову и Боратынскому равно несносны, то из того еще не следует, что роды лирический и элегический должны быть исключены из разрядных книг поэтической олигархии. Да к тому же у нас почти не существует чистая элегия. У древних отличалась она особым стихосложением, но иногда принимала ход лирический (чему в новейшее время видим примеры у Гёте)». Этот отзыв свидетельствует не только о значении, которое придавал Пушкин элегии, но и о том, что он точно определял ее жанровое своеобразие, различая классическую античную элегию и элегию как жанр философического раздумья, созданный романтизмом. В русской поэзии Пушкин особенно высоко оценил элегии Боратынского, которого он относил к числу «отличных наших поэтов». Положительно отозвался Пушкин в 1836 го-

¹ «Мнемозина», 1824, ч. II, стр. 31.

ду и о «фракийских элегиях» Виктора Теплякова, увидя в них «гармонию, лирические движения, истину чувств». Элегиям Сент-Бёва (Жозефа Делорма) Пушкин посвятил даже особую статью (в 1831 году).

Элегия — жанр, проходящий через все творчество Пушкина, но почти с самого начала она приобретает весьма различный характер. То это лирическое размышление («Погасло дневное светило», 1820), то это как бы фрагмент взволнованной исповеди поэта («Простишь ли мне ревнивые мечты», 1823), то философическое рассуждение («Воспоминания», 1827), то историческое и автобиографическое раздумье («К морю», 1824). Элегия для Пушкина наиболее удобная форма выражения своих дум, своих переживаний. Он не стесняет себя каким-либо канонам, охватывая в элегии круг самых разнообразных тем. Элегия, как и другие жанры, постепенно теряет у него свою жанровую замкнутость, сохраняя лишь общий характер этого жанра.

В школьном кодексе поэтики классицизма того времени «Ликее» Лагарпа элегия определялась следующим образом: «Хотя слово элегия происходит от греческого *Ελεγος*, означающего жалобу или плач, однако же она не всегда была жалобна: с самого начала в элегиях воспеваемы были, как и ныне, различные предметы...»¹. Как мало, в сущности, говорит об элегии эта справка, а в особенности о пушкинской элегии. Для Пушкина элегия — жанр прежде всего философский, и в то же время это род любовной лирики, исполненной огромного эмоционального напряжения. Уже одна из ранних элегий Пушкина — «Погасло дневное светило» (1820) — являлась не только любовным признанием поэта, но и философским раздумьем.

В. Г. Белинский определил элегию, как «песню грустного содержания», отметив, что после Батюшкова в русской литературе возник «особый род исторической, или эпической, элегии»². Этот широкий охват

¹ Н. Ф. Лагарп. Ликей, или Круг словесности древней и новой, ч. I, СПб., 1810, стр. 62.

² В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 5. М., 1954, стр. 50.

событий, философское размышление прежде всего отмечают элегии Пушкина. В стихотворении «К морю» (1824) в особенности наглядно сказался этот синтетический характер элегии у Пушкина.

Свои раздумья о жизни, свои впечатления о природе Пушкин неоднократно передавал в элегии. «Безумных лет угасшее веселье», «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Когда за городом, задумчив, я брожу» и многие другие, хотя и не озаглавленные Пушкиным «элегиями», несомненно, принадлежат к этому жанру. Рамки элегии широко раздвинулись: поэт говорит в ней и о своей личной судьбе и о тех исторических событиях, которые определили характер эпохи, на фоне которых его судьба приобретает особый смысл. Диапазон элегии у Пушкина необычайно широк — от размышления в стихотворении «К морю» до краткого восьмистишия «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит». Основным признаком пушкинской элегии становится ее тематика, характер раздумья, личной исповеди, обнажающей внутренний мир поэта, ее монологический строй, ее автобиографическая правдивость.

Пушкин в элегиях тридцатых годов обращается к самой сущности жизненных вопросов, он отказывается от ламартиновской «гармонии». В его «элегиях», таких, как «Когда за городом, задумчив, я брожу», проступает социальная тема, наблюдения над жизнью, что сказалось и в подчеркнутости обыденных, прозаических деталей, в реалистической точности и объективности образа.

* * *

Пушкин редко пользуется теми стихотворными формами, которые предполагают особую строфическую организацию. Лишь дважды у него встречаются терцины («В начале жизни школу помню я», «И дале мы пошли...»), трижды он обращается к сонету. Традиционная, обязательная форма стесняет его, и он обычно прибегает к таким жанрам, которые не имеют столь строгой формальной регламентации, — посланию, балладе, элегии, стансам. Этим, по-

жалуй, исчерпывается перечень традиционных лирических жанров у Пушкина. Он неизменно стремился преодолеть жанровую инерцию, условность жанровых форм во имя свободного и естественного течения поэтического слова и ритма.

Из строго канонических форм следует отметить интерес Пушкина к сонету на рубеже двадцатых и тридцатых годов. В русской литературе до Пушкина сонет был почти неизвестен. Первый сонет на русском языке был опубликован В. Тредиаковским в его «Правилах пиитических» (1735); в дальнейшем он встречается крайне редко (у Сумарокова, Крылова). Лишь Дельвиг, как это и указал Пушкин, в двадцатые годы дал образцы этого жанра.

По определению популярного во времена Пушкина «Словаря древней и новой поэзии» Н. Остолопова: «Надлежит наблюдать, чтобы в сонете каждая строфа заключала смысл полный, отдельный от других строф... требуется, чтобы мысли были в нем *обдуманы*, чтобы стихи имели совершенную плавность и сладкозвучие, чтобы не было в словах неуместного повторения, чтобы рифмы были самые богатые, ибо слабая мысль, негладкий стих, неестественное выражение, натянутая рифма, и, словом, сама малейшая погрешность, не имеют в сонете никакого извинения»¹.

Все сонеты Пушкина — «Сонет», «Поэту» и «Мадонна» — безукоризненны по своей художественной завершенности, строго выдерживают принципы сонета. Значительность и определенность темы, ее углубленность и вместе с тем логическая целеустремленность — вот что прежде всего характеризует классический сонет. Развитие мысли в сонете подчинено точному логическому плану, отчетливой внутренней дисциплине. Первые две строфы содержат обычно «посылку» и развитие темы, а две заключительные терцины — вывод, почти эпиграмматически лаконичный. При этом каждая строфа (катре-

¹ Н. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. III. СПб., 1821, стр. 207—208.

ны и терцины) замкнута в себе, синтаксически завершена. Эта точно продуманная архитектоника сонета, идеальная гармония и соотнесенность его строфической композиции особенно близки Пушкину своей словесной экономией, смысловой ясностью, насыщенностью мыслью. Именно этим и объясняется его интерес к сонету.

В форму сонета Пушкин внес и новое, свое. В сонете «Поэту» ораторская интонация, риторические обращения передают суровую библейскую патетику. Его сонет афористичен, строится как авторский монолог, обращенный к поэту. Особенностью пушкинских сонетов («Поэту» и «Мадонна»), впрочем допустимой в этом жанре, является и то, что Пушкин применил в двух первых строфах разную систему рифмовки — перекрестную и опоясывающую (в «Поэту» — *аав* и *авва*, в «Мадонне» — *авва* и *аав*), сохранив лишь в «Сонете» обе строфы с перекрестной рифмой. Точно так же и в заключительных терциях система рифмовки у него различна (в «Сонете» — *аав* и *свс*, в «Поэту» — *аав* и *ссв*, в «Мадонне» — *аав* и *свс*). Это свидетельствует о том, что, сохраняя общий характер жанра, Пушкин не считал нужным пунктуально, механически его копировать, считал возможным отступления и вариации от канона.

Обращение к сонету означало не только обращение к точной строфической композиции и рифмовке, но и к свойственной данному жанру философической теме, смысловой углубленности, чем и привлекала Пушкина форма сонета. Сам Пушкин дал формулировку характера сонета:

Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камознс облакал

И в наши дни пленяет он поэта:
Вордсворт его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.

У нас еще его не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.

Пушкин подчеркивает, что Камознс «облекал» в форму сонета «скорбну мысль». Вместе с тем Пушкин с удивительной точностью указывает различный характер сонета у Данте, Петрарки, Шекспира, Камознса, Вордсворта и Мицкевича, обращаясь к мировым мастерам этого жанра (к которым по всей справедливости следует причислить и самого Пушкина): для Петрарки в сонете заключена взволнованная любовная лирика, для Камознса — философское размышление, для Шекспира — сложный сплав мысли и личного чувства. В основу своего сонета Пушкин положил аналогичный сонет Вордсворта, из которого взято им и перечисление авторов сонетов. Но из семи поэтов, упомянутых Вордсвортом в качестве мастеров этого жанра, Пушкин оставил лишь четырех — Данте, Петрарку, Шекспира и Камознса. Вместо трех других он поставил Мицкевича, автора «Крымских сонетов», самого Вордсворта и Дельвига.

* * *

Проблема жанра — это прежде всего проблема выбора традиционных поэтических средств. Художник ищет в них наиболее совершенную и адекватную форму для выражения своей мысли или переживания. Он перебирает весь арсенал поэтического оружия и останавливает свое внимание именно на том, которое для данного случая наиболее целесообразно. Так делал и Пушкин, пересмотрев те художественные принципы и приемы, которые были связаны либо с тем, либо с другим жанром. Пушкин никогда не гнался за разнообразием жанров, никогда его не привлекали технически «виртуозные» формы, как рондо, триолет и пр.

Хотя он и обращался к таким характерным для его времени жанрам, как послания, эпиграммы, альбомный мадригал, но во многом отступал от традиционных форм, стремясь к максимальной простоте и естественности.

Пушкин свободно сочетает в своих стихотворениях различные жанры, создает стихи, поразительные по своей свободе и естественности. Для Пушкина особенно характерна известная фрагментарность, жанровая незавершенность стихов. Лирический фрагмент позволял Пушкину сохранить свободу, открытость лирического замысла, как бы оставляя возможность доказать стихотворение.

Чем же являются эти стихи Пушкина? Размышлением, внутренним монологом, описанием, наиболее адекватно выражающими мысль поэта. Не потому ли столь многочисленны незаконченные фрагменты, которые тем не менее сохраняют поэтическую значимость («В поле чистом серебрится», «Чу, пушки грянули! Крылатых кораблей», «Колокольчики звенят» и т. п.). Даже такие стихотворения, как «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит» или «Он между нами жил» (оба 1834 года), являются лирическими фрагментами. В ряде случаев Пушкин просто не успел их доработать или по каким-либо (иногда случайным) причинам оставил незавершенными, отойдя от начатого замысла. Но их поэтическая выразительность, их художественное совершенство, наличие в них цельной поэтической мысли делают их подлинными шедеврами пушкинской лирики. Несомненно также, что в других случаях (и довольно частых) Пушкин умышленно избирал форму фрагмента, как наиболее полно отвечающую его замыслу («Он между нами жил», «Цветы последние милей» и др.). Эта «фрагментарность» подчеркивала отказ от обязательности жанровой определенности, придавала более непосредственный, свободный характер поэтическому выражению. В таких стихотворениях-фрагментах Пушкин как бы размышляет вслух, обращается с речью к близкому ему человеку, сохраняя всю непосредственность этого обращения; свобода монолога, естествен-

ность обращения подчеркнуты этой фрагментарностью, необязательностью жанровой конструкции.

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить... И глядь, — как раз умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Это элегия, сжатая до восьмистрочного фрагмента, автобиографическое признание, лирическая записка, отнюдь не укладывающаяся в точную формулу какого-либо жанра. Стих Пушкина постепенно все больше и больше становится монологическим, организованным как непосредственное высказывание автора. Отпадают жанровые рамки и ограничения, все настоятельнее и естественнее выступает непосредственное обращение автора к читателю, лишенное какой-либо традиционной искусственности. Это разговор мудрого, необычайно тонко чувствующего человека, который с заражающей откровенностью и простотой делится с вами своими мыслями и переживаниями, так что вы даже не замечаете условности в столь совершенной и естественной форме его разговора.

Одно из своих наиболее значительных стихотворений — «Осень» (1833) — Пушкин сам озаглавливает «Отрывок». Дело не в том, что это стихотворение не закончено, — всего вероятнее Пушкин и не собирался его продолжать. Подзаголовок «Отрывок» лишь мотивирует эту внешнюю незаконченность. Даже обрыв его на полуфразе — «Плывет. Куда ж нам плыть?» и последующие две строки точек являются средством показать незавершенность самых мыслей поэта, неясность его дальнейшего пути (кстати сказать, Пушкин отбросил имевшееся в черновой рукописи окончание).

В чем же дело? Для Пушкина важно создать впечатление большого простора, эпичности самого замысла. Многие его стихотворения, в особенности последних лет, являются такими «отрывками», как бы эпи-

ческими фрагментами картины действительности. Таким «фрагментом» является и стихотворение «...Вновь я посетил...» (не случайно начинающееся с отточия). Здесь также Пушкин дает «кусочек жизни», картину действительности, не желая ограничивать ее узкими рамками жанра. Стремление к реалистическому изображению действительности в ее подлинности вело Пушкина к поискам новых поэтических форм, свободных от жанровой обязательности. Лирический фрагмент, «отрывок» не является «жанром», в нем поэт обладает максимальной свободой, воспроизводит жизнь в ее типических проявлениях, в ее изменении.

Конечно, не следует преувеличивать и считать, что все незавершенные стихотворения Пушкина, многочисленные черновые наброски и эскизные заготовки отличаются художественной цельностью. Но очень многие из незаконченных стихотворений поэта обладают смысловой завершенностью, достаточно полно раскрывая свою лирическую тему.

Цветы последние милей
Роскошных первоцветов полей.
Они унылые мечтания
Живее пробуждают в нас.
Так иногда разлуки час
Живее сладкого свиданья.

Что это? Элегия, запись в альбоме, размышление? Трудно, а главное, и не нужно зачислять эти и подобные стихи по ведомству какого-либо жанра. Легкость и вместе с тем законченность словесного и ритмического рисунка, смысловая собранность и насыщенность этого шестистишия заставляют вспоминать афористическую краткость китайской поэзии или японских танок.

Два заключительных стиха подытоживают, завершают тему, образно развитую в четверостишии: тему скорбной неизбежности разлуки. Неожиданная точность сравнения делает особенно убедительной изящество самой мысли. Все стихотворение кажется написанным (и произносимым) одним дыханием, поражает

своей завершенностью. Таких стихотворений у Пушкина немало. Многие из них свидетельствуют о намерении поэта создать законченное стихотворение в каком-то определенном жанре. Но уже самая незавершенность, эскизность придает такому лирическому отрывку необязательность жанрового прикрепления.

Какой чистотой и свежестью народной поэзии подкупает набросок стихотворения о сороке-стрекотунье, скачущей зимним деревенским утром перед калиткой:

Стрекотунья белобока,
Под калиткою моей
Скачет белая сорока
И пророчит мне гостей.
Колокольчик небывалый
У меня звенит в ушах,
На заре алой,
Серебрится снежный прах.

Стихотворение это навеяно народным творчеством, возможно задумано было как баллада. Черновой вариант (несомненно, фольклорного происхождения) наброска намечает мотив встречи с «девицей»:

По забору вдоль потока
Меж ветвей
Скачет пестрая сорока
И пророчит нам гостей.
Ночка, ночка, стань темнее,
Вьюга, вьюга, вей сильнее
[Ветер, ветер, громко вой],
Разгони людей жестоких,
[У ворот, ворот широких]
Жду девицы дорогой.

Многочисленные повторы («Ночка, ночка», «вьюга, вьюга»), народные фольклорные образы («ворот широких», «девицы дорогой») свидетельствуют о близости к народной песне. Но в более поздней редакции эти фольклорные элементы почти исчезают. Стихотворение приобретает чисто пейзажный характер. Пушкин не закончил своего стихотворения, оставив незавершенный эскиз. Но этот эскиз сохраняет свое художественное значение, свое поэтическое обаяние.

Легкость экспромта, шутливая ирония, какая-то особая домашняя интимная простота, ажурные рисунки пером особенно характерны для Пушкина. Подобные шутливые экспромты не претендуют на глубину и серьезность содержания, но они доносят до нас живой, сверкающий ум Пушкина, чуждый банальности и ханжества. В этих «мелочах», чаще всего возникших случайно, почти экспромтом, и едкое остроумие, и предельная непосредственность почти слышимого разговора, и тончайшая игра намеков, — с этой свободной непринужденностью пушкинских экспромтов трудно что-либо сравнить.

Следует особо отметить домашние, непринужденные экспромты и шуточные стихи Пушкина, часто включаемые и в его письма к друзьям. Они являлись своего рода лабораторией пушкинского стиха, в них намечалась та «домашность», естественность, которая чрезвычайно важна для поэзии Пушкина. Эти дружеские послания и экспромты знаменовали обращение к быту, не стесняемое условностями печатного произведения. Конкретность, фактичность, нередко даже фамильярность таких экспромтов подсказывали решение реалистических задач в зрелой лирике Пушкина. Даже защищая «высокую» роль поэзии, Пушкин широко обращался к таким экспромтам, вкладывая в них свою потребность в реалистически точном, конкретном изображении. Таковы, например, стихи из письма к Ф. Ф. Вигелю из Кишинева (1823):

Проклятый город Кишинев!
Тебя бранить язык устанет,
Когда-нибудь на грешный кров
Твоих запачканных домов
Небесный гром, конечно, грянет,
И не найду твоих следов!

Точность, конкретная изобразительность эпитета («запачканных домов»), непринужденная интонация дружеского разговора, едкий сарказм, необычайно резкая смена лексики и интонации — все это было использовано поэтом и в его лирических стихах.

Для Пушкина жанр теряет свою обязательность,

нормативность художественного построения, становится принципом характеристики определенной исторической эпохи, национальной культуры, стиля. Так, обращение к терцинам для Пушкина означало воскрешение культуры средневековья, трагического величия дантовской «Божественной комедии». Баллада знаменовала народно-бытовую, фольклорную окраску стиля, античные жанры характеризовали гармоническую ясность и гуманистический оптимизм, элегия выражала романтическую настроенность, передавала индивидуальную психологию. Жанр терял в поэтике Пушкина свою самостоятельность, свою ограниченность, а жанровые особенности в реализме его поэзии приобретали новую роль. Они свидетельствовали уже не об ограниченности поэтического мышления определенными формальными нормами, а об использовании жанровых признаков в общем реалистическом строе его стихов.

За отдельными исключениями, мы не воспринимаем стихи зрелого Пушкина в их жанровой принадлежности — они представляются нам реальным, естественным выражением внутреннего мира поэта и окружающей его действительности. Стихи Пушкина свободны от каких-либо традиционных норм и рамок — в них прежде всего ощутимы полная естественность, отсутствие шаблона, соответствие, слияние идеи и формы. Как раз у таких поэтов, которые стремились возродить жанровые нормы, вроде Ап. Майкова, Н. Щербины, В. Брюсова, жанровое разграничение стихов приобретало схематический характер, становилось стилизацией, противостояло реалистическому принципу пушкинской лирики.

Лирику Пушкина нельзя сводить лишь к произведениям субъективно-лирического характера или к точно регламентированному кругу жанров. Вполне закономерно в его лирику входят и произведения интимно-биографического характера, и лирическая исповедь, и историческая баллада, и альбомный экспромт, и элегия, и стансы, и даже такие лирико-драматические фрагменты, как «Сцена из «Фауста». Именно в отказе от жанровой регламентации, в пре-

одолении традиционных жанровых форм значение и новаторство поэзии Пушкина. Реализм его лирики прежде всего в этом разнообразии и синтезе жанров. Пушкин, используя возможности традиционных жанров, выступает в то же время, как новатор; разрушив условные границы поэтики жанров классицизма. Он наполняет свою лирику глубоким психологическим содержанием, индивидуализирует самый характер изображения своего внутреннего мира, утверждает в лирике реального человека, его мысли, чувства, переживания. Это создавало новую систему поэтического выражения, расширяло внутренний подтекст лирического стихотворения, включало лирику в самую действительность. Многообразие жизни, подлинность переживания, отход от литературной условности во имя психологической достоверности и приводили к этой деформации и синкретизму жанров, особенно сказавшемуся в зрелой лирике Пушкина тридцатых годов. Правдивое и психологически верное выражение душевной жизни в лирике Пушкина сочеталось с гармоническим утверждением прекрасного в человеке и природе, придавало его лирике поэтическое очарование.

СЛОВО В ЛИРИКЕ ПУШКИНА

Гоголь проникновенно писал о слове, о «бездне пространства» в лирике Пушкина: «Тут все: и наслаждение, и простота, и мгновенная высокость мысли, вдруг объемлющая священным холодом вдохновения читателя. Здесь нет этого каскада красноречия, здесь одна поэзия: никакого наружного блеска, все просто, все прилично, все исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг: все лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства: каждое слово необъятно, как поэт»¹. Никто лучше и точнее не определил словесного совершенства поэзии Пушкина, чем Гоголь, зорким взором художника увидевший самое сокровенное в мастерстве великого поэта, решительно противопоставив простоту и лаконизм пушкинской поэзии всяческому «наружному блеску» и «красноречию», всякой украшенности и фальши.

¹ Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. 6. М., 1953, стр. 38.

Слово у Пушкина не искусственно-литературно, не оторвано от своего жизненного значения, от своей конкретной, вещественной плоти. Вместе с тем оно не эмпирично, не ограничено одним значением, названием предмета, а таит в себе множество смысловых оттенков, которые и создают его внутреннее «пространство».

Слово в стихе Пушкина необычайно естественно, лишено нарочитости, внешнего эффекта. Читая стихи Пушкина, как говорил о них Л. Толстой, чувствуешь, что «иначе нельзя сказать». Эта неощутимость техники стиха и в то же время предельная обязательность каждого образа, каждого слова в поэзии Пушкина и составляют «секрет» его гениального мастерства. Слово у Пушкина точно выражает его мысль. В этом отношении он продолжатель заветов классицизма, видевшего в поэтическом слове прежде всего ясное выражение мысли.

Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам! —

провозглашал Буало в эстетическом кодексе классицизма «Поэтическое искусство». Но слово у поэтов классицизма было рационалистично, подчинено жесткой стилевой иерархии. Оно было во многом ограничено своей логической функцией, лишено богатства эмоциональных оттенков, а главное — противопоставлено жизни, общенародному употреблению, оставаясь «языком богов», достоянием привилегированного общества.

В отличие от многих своих предшественников и современников, Пушкин преодолевает традиционную условность поэтического образа и словоупотребления, отбрасывает узкие, искусственные нормы классицизма. Он обращается со словом с необычайной свободой, свободой разговорной речи, создавая легкие, мелодические стихи, в то же время исполненные глубокого смысла и значения. «В зрелой словесности приходит время, — писал Пушкин в 1828 году, — когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного,

избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презрительно... Произведения английских поэтов, напротив, исполнены глубоких чувств и поэтических мыслей, выраженных языком честного простолюдина. У нас это время, слава богу, еще не приспело, так называемый язык богов так еще для нас нов, что мы называем поэтом всякого, кто может написать десяток ямбических стихов с рифмами. Прелесть нагой простоты [так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями], поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем. Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность».

В этих словах Пушкина заложена целая программа, осуществленная в его собственном творчестве. Требование глубины содержания, «прелесть нагой простоты», отказ от словесных ухищрений — все это намечало тот путь к реализму, которым и шел Пушкин. Отправляясь от поэтики классицизма, Пушкин преодолевает рационалистическое отношение к слову, но в то же время сохраняет отрицательное отношение к «обветшалым украшениям». Еще лицейский учитель Пушкина Н. Кошанский в своей «Общей риторике» писал о том, что «наружное украшение — роскошь слога», «часто скрывает бедность мыслей» и состоит, большею частью, в тропах и фигурах¹.

Романтическая эстетика освободила Пушкина от стеснительности и условности «правил» классицизма, от искусственной иерархии стилей, ограничивавшей реалистические возможности слова. Но классицизм привил Пушкину любовь к ясности, логической соотнесенности слова со смыслом, отрицательное отношение к словесной вычурности и эффектности. Классицизм отстаивал точную иерархию предметов соответственно их значению. Эту логическую классификацию он

¹ Н. Кошанский. Общая риторика, изд. 2, СПб., 1830, стр. 3.

переносил и на слово, выбор которого должен был строго соответствовать идейной тематике данного произведения. Эта зависимость слова от идеи была сформулирована М. Ломоносовым, который в «Кратком руководстве к красноречию» писал: «Расположение есть изобретенных идей соединение в пристойный порядок. Правила о изобретении и украшении управляют соображение и разбор идей...»¹.

Для Пушкина всегда памятным оставался завет Буало, который в своем «Поэтическом искусстве» писал:

Иной в своих стихах так затемнит идею,
Что тусклой пеленой туман лежит над нею
И разума лучом его не разорвать, —
Обдумать надо мысль и лишь потом писать!
Пока неясно вам, что вы сказать хотите,
Простых и точных слов напрасно не ищите:
Но если замысел у вас в уме готов,
Все нужные слова придут на первый зов.

Это подчинение слова мысли, требование «строить ясные и правильные фразы», провозглашенное классицизмом, не могла поколебать романтическая эстетика, обратившаяся к эмоции, к субъективной окраске слова.

Пушкин глубоко усвоил принцип логической организации стиха, точного значения слова и в то же время отказался от закрепленного в поэтике классицизма схематического разделения слов по трем «стилям». Слово у него свободно переходит из одной стилистической тональности в другую, не закреплено за каким-либо определенным кругом тем.

Романтизм расширил возможности использования слова. Отказавшись от разделения слов согласно трем стилям, преодолев логический подход к слову, поэты романтического направления широко использовали его эмоциональные оттенки. Начиная с Жуковского в поэзии утверждается принцип «музыкальности», смысловой зыбкости значения слова. Пушкин

¹ М. Ломоносов. Полное собрание сочинений, т. 7. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1952, стр. 293.

использовал достижения Жуковского и поэтов романтиков, обогатив свою поэзию разнообразием эмоциональных оттенков, смысловых обертонов, преодолел прямолинейность классицизма. Но, в отличие от Жуковского и его последователей, Пушкин не превратил слово в выражение эмоций, «души поэта», а сохранил его вещественное значение, его логическую связь с контекстом, слияние субъективного с объективным.

Пушкин отстаивал смысловую полноценность, точность и «нагую простоту» слова. Для его зрелых стихов неприемлем был ограниченный, искусственно эстетизованный словарь поэзии сентименталистов и романтиков, их система условных образов и значений, тот поэтический грим, который нашел свое выражение в условных обозначениях и образах «хижины», «уединения» и т. д.

В поэзии сентиментализма Пушкин осудил ее «манерность, робость, бледность». Манерность, внешняя изысканность, перифрастичность в поэзии были ему глубоко чужды. В своей заметке начала двадцатых годов Пушкин решительно сформулировал требование прямого названия предмета, отказа от манерной перифразы: «Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу: «Не выхваляйте мне Бюфона. Этот человек пишет: «Благороднейшее изо всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч.». Зачем просто не сказать — лошадь? — Лагарп удивляется сухому рассуждению философа. Но Д'Аламбер был очень умный человек — и, признаюсь, я почти согласен с его мнением.

Замечу мимоходом, что дело шло о Бюфоне — великом живописце природы, коего слог цветущий, полный всегда будет образцом описательной прозы. Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут дружба, не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и проч. Должно бы сказать: рано потру, — а они пишут: «Едва первые лучи восходящего

солнца озарили восточные края лазурного неба» — ах как это все ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее?» Эта ироническая характеристика украшенного, перифрастического слога, естественно, не только прозаического, но и стихотворного, отличающего в первую очередь современную Пушкину поэзию сентименталистов и романтиков, наглядно свидетельствует об отношении к слову самого поэта, требовавшего от словесного выражения предельной точности и лаконизма.

Пушкин, в особенности в начале двадцатых годов, с сочувствием относился к романтизму, видя в нем прежде всего свободу от условных и нормативных правил классицизма, от той ходульности и помпезности, которые присущи были поэзии классицизма. В одном из писем 1823 года он даже призывал П. А. Вяземского «стать за немцев и англичан», то есть за романтическую поэзию, и «уничтожить» «маркизов классической поэзии». И в то же время он свято хранит верность принципам классицизма — точности, пластичности слова в первую очередь.

В классицизме Пушкина привлекала точность и гармония стиха, ясность и соотнесенность слова с предметным значением. Так, Расин, по словам Пушкина, «держится» стихами, «полными смысла, точности и гармонии». Естественно поэтому, что Пушкин не мог довольствоваться лишь грамматически правильным словоупотреблением, лишенным образности и эмоциональной насыщенности. По поводу стихов П. Плетнева он писал брату Льву Сергеевичу 4 сентября 1822 года: «Плетневу приличнее проза, нежели стихи — он не имеет никакого чувства, никакой живости — слог его бледен, как мертвец». На обиженный отклик Плетнева, до которого дошли эти строки, Пушкин ответил, перечисляя те положительные качества поэтического «слога», которые из вежливости он готов был видеть и в лучших стихах Плетнева: «чистая гармония, поэтическая точность, благородство выражений, стройность, чистота в отделке стихов...» Вот те качества «слога» и словоупотребления в поэзии, которые Пушкин в годы господства романтической

поэтики считал непременным условием художественного совершенства.

Пушкин настойчиво возражает против излишней подчеркнутости формы, против романтических «преувеличений» стиля по отношению к смыслу стихотворения. В рецензии (1834) на стихи Сент-Бёва (изданные под псевдонимом Делорма) Пушкин писал: «Нам показалось, что Делорм слишком много придает важности нововведениям так называемой *романтической* школы французских писателей, которые сами полагают слишком большую важность в форме стиха, в цезуре, в рифме, в употреблении некоторых старинных слов, некоторых старинных оборотов и т. п. Все это хорошо; но слишком напоминает гремушки и пеленки младенчества».

Отрицание формы ради формы, требование значительности содержания, однако, не означало у Пушкина недооценки формы, языкового мастерства. Все его высказывания о поэзии проникнуты удивительным чувством формы, чувством слова. «Истинный вкус, — говорил Пушкин, — состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности». Именно это «чувство соразмерности» и руководило Пушкиным в работе над поэтическим словом.

Требование «соразмерности» — это прежде всего требование соотнесенности слова со всем смысловым контекстом, с его стилистической средой. Каждое слово, каждый «оборот» рассматривается Пушкиным в зависимости от того, в какой мере его стилистическая окраска соответствует характеру стихотворения, в какой степени способствует оно выражению замысла в его конкретном образном воплощении. Такое понимание «соразмерности» подтверждается и замечаниями Пушкина на полях книги стихотворений К. Батюшкова (в частности, стихотворения «Мои пенаты»):

Отечески Пенаты,
О пестуны мои!
Вы златом не богаты,
Но любите свои

Норы и темны кельи,
Где вас на новосельи
Смиренно здесь и там
Расставил по углам.

Пушкин по поводу этих стихов писал: «Главный порок в сем прелестном послании — есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни. Музы — существа идеальные. Христианское воображение наше к ним привыкло, но *норы* и *кельи*, где лары расставлены, слишком переносит нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином суворовского солдата с двуструнной балалайкой. Это все друг другу слишком уже противоречит». По мнению Пушкина, стилистически неоправданное противоречие ведет к нарушению художественной правды, художественной соразмерности.

Забота Пушкина о точности и «соразмерности» слова особенно наглядна, если мы обратимся к черновым редакциям его стихов. В них поиски наиболее точного выражения мысли и максимальной поэтической простоты определяют упорную работу поэта буквально над каждым словом.

Возьмем стихотворение «Цветок» (1828). Уже Белинский подчеркнул, что самый «предмет», тема не исчерпывает содержания и поэтического воздействия и резонанса в лирике: «Предмет здесь не имеет цены сам по себе, но все зависит от того, какое значение дает ему субъект, все зависит от того веяния, того духа, которыми проникается предмет фантазией и ощущением. Что, например, за предмет — засохший цветок, найденный поэтом в книге? — но он внушил Пушкину одно из лучших, одно из благоуханных, музыкальнейших его лирических произведений»¹. Поиски точного и совершенного слова и образа начинаются уже с первой строфы. Первоначальные наброски

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 5. М., 1954, стр. 46.

свидетельствуют, как долго Пушкин искал точную поэтическую формулу:

В листах альбома ты засох
Цветок сохраненный

В листах альбома сохраненный
Цветок безжизненный

Цветок безжизненный
В листах альбома ты засох

Цветок безжизненный
В листах ты храним¹.

Во всех этих набросках Пушкин говорит об «альбоме» и «цветке безжизненном». Его не удовлетворяет слово «альбом», потому ли, что оно предполагает умышленно заложенный туда цветок, или по какой другой причине. И уже в последующей редакции всего четверостишия он вводит «книгу». Точно так же его не удовлетворяет эпитет «безжизненный». Вместо него он находит для обозначения цветка более точные, а главное, более конкретные определения: «засохший, безуханный».

Цветок засохший, безуханный,
В старинной книге вижу я...

Это уже очень близко к окончательному тексту. Но все-таки Пушкин вносит новые уточнения: вместо «в старинной книге» — «забытый в книге», тем самым сразу определяя причину нахождения цветка в книге. Он устраняет также «пробудясь», тем самым отказываясь от характеристики своего собственного состояния. В окончательном виде строфа читается так:

Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я:
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя.

¹ Варианты стихотворений приводятся по Полному собранию сочинений Пушкина в 16 томах. Изд. АН СССР, 1937—1949.

Не менее существенной переработке подверглась и третья строфа. Первоначально Пушкин набрасывает:

На память ли разлуки томной
Или прогулки полевой.

Однако ни «томная разлука», слишком восходящая к чувствительному словарю сентименталистов, ни «полевая прогулка», звучащая крайне неточно, не остановили исканий поэта. Появляются варианты: «прогулки одинокой», «разлуки слезной», но и они не удовлетворяют его, пока он не находит окончательную редакцию строфы:

На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной.

Казалось бы, внесены малозаметные изменения: вместо «разлуки слезной» появляется трагически подчеркнутое «разлуки роковой», вместо «прогулки одинокой» (а еще раньше «прогулки безмятежной») — «одинокое гулянье». Существенно, что поэт решительно отказался и от первоначальной редакции заключительной строфы:

И кто ж сорвал его — мечтатель?
Старик, любовница, поэт?
Иль красота, иль обладатель,
Иль

Вместо этой конкретизации обладателя цветка Пушкин предпочел местоимения «тот» и «та», оставляющие большую свободу, не навязывающие читателю какой-либо определенный персонаж:

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

«Никто из наших поэтов, — писал Гоголь, — не был еще так скуп на слова и выражения, как Пушкин, так не смотрел осторожно за самим собою, чтобы не сказать неумеренного и лишнего, пугаясь приторности того и другого»¹. Гоголь замечательно говорит здесь о словесной скупости Пушкина и о его целомудренном отношении к слову, боязни сказать «лишнее», чрезмерно эмоционально подчеркнутое. Лаконизм, предельная сжатость стихов Пушкина не нуждаются в иллюстрациях. Обращаясь к черновым редакциям его стихов, можно особенно наглядно увидеть это неизменное стремление к краткости, предельной скупости слова.

Пушкинское слово — это точное, неукрашенное слово, удивительно конкретное и в то же время многогранное. Из него, как из зерна, вырастает обилие смыслов, оно многозначно и обладает исключительной точностью в передаче оттенков мысли и чувства. Так, например, в послании декабристам «19 октября 1827 г.» Пушкин буквально одним словом характеризует трагическое положение ссыльных декабристов, находящихся «в мрачных пропастях земли» (здесь он имел в виду работу декабристов в нерчинских рудниках). Слово «пропасти» приобретает огромную смысловую нагрузку, сочетая в данном случае свое конкретное значение рудника, подземной шахты и более широкого — «пропасти земли», бездонной глубины, отдаленности, заброшенности. Или в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный» Пушкин говорит: «однотонный жизни шум». Здесь слово «однотонный» приобретает широкий смысл — однообразный, безнадежный, передает унылое и беспокойное настроение поэта. Да и самая метафора — «шум жизни» — необычайно выразительна: «шум» — нечто очень конкретное, беспокоящее, доносящееся извне, мешающее внутренней сосредоточенности.

¹ Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. 6. М., 1953, стр. 153.

Простота поэтической речи Пушкина ни в коей мере не является упрощением. Наоборот, она возникает из глубины самого содержания пушкинских произведений. Пушкин избегает громких эффектных фраз, неясности в выражении мысли, всякой фальши. Интересен в этом отношении его отзыв об одном из стихотворений В. Теплякова (книжку которого «Фракийские элегии» Пушкин в целом оценил положительно): «Поэт приветствует незримую гробницу Овидия стихами слишком небрежными... *Тишина гробницы, громкая как дальний шум колесницы; стон, звучащий как плач души; слова, которые святее ропота волн...* все это не точно, фальшиво или просто ничего не значит».

Пушкину глубоко чужда эта условно-литературная образность слов, потерявших свое конкретное наполнение, утративших свое реальное значение. Чисто эмоциональный характер этих романтических эпитетов и образов в стихах В. Теплякова вовсе не служит тому, чтобы раскрыть реальное содержание, а передает лишь эмоциональную окрашенность слов, рассчитан на внешний эффект.

Точность слова — вот основное требование, которое Пушкин предъявлял к поэзии. Еще в 1823 году в письме к А. Дельвигу он сообщал ему: «Пиши ко мне и прозой и стихами: благословляю и поздравляю тебя: добился ты наконец до *точности языка* (курсив мой. — Н. С.) — единственной вещи, которой у тебя недоставало. En avant! marche¹».

Именно точность и «оконченность», завершенность поэтического произведения отмечал как главное свойство художественности Пушкина Гоголь: «Ни один италийский поэт не отделявал так сонетов своих, как обрабатывал он эти легкие, повидимому, мгновенные создания. Какая точность во всяком слове! Какая значительность всякого выражения! Как все округлено, окончено и замкнуто!»².

¹ Вперед! марш (франц.).

² Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. 6. М., 1953, стр. 155.

Под точностью языка Пушкин подразумевал не только отказ от перифрастичности, но и конкретное обозначение предмета или понятия, точное, максимально сжатое выражение мысли. В этом отношении чрезвычайно показательны замечания Пушкина (1827) на полях «Опытов в стихах и прозе» К. Батюшкова. Так, по поводу стихов Батюшкова:

Как ландыш под серпом губительным жнеца
Склоняет голову и вянет... —

Пушкин замечает: «Не под *серпом*, а под *косою*: ландыш растет в лугах и рощах — не на пашнях засеянных». В стихе «Когда же Парк сужденье» Пушкин отмечает: «приговор», так как «сужденье» в данном контексте неточно, двусмысленно. А по поводу двустишия в стихотворении «Ответ Гнедичу»:

Твой друг тебе на век отныне
С рукою сердце отдает —

Пушкин насмешливо писал: «Батюшков — женится на Гнедиче!» Таким образом, точность словоупотребления, конкретность в представлении понятия — первое и основное условие для Пушкина.

Пушкин с исключительной чуткостью относился к лексической окраске слова, к его предметному значению. Так, разбирая драматическую поэму Кюхельбекера «Шекспировы духи», Пушкин писал ее автору: «*Сир* — слово старое. Прочтут иные *сыр* — etc. — очень мило и дельно. От жеманства надобно нас отучать. — Пас стада главы моей (вшей?)... выражения не всегда точно русские, например, слушать *в оба уха*, брось вид угрюмый, *взгляд унылый*, молодец ретивый, *сдернет чепец на старухе* etc.».

Пушкин считал отличительной чертой «школы, основанной Жуковским и Батюшковым», «гармоническую точность», в отличие от «яркой и неровной живописи» Державина. Однако эта «гармоническая точность», усвоенная Пушкиным, во многом отлична от поэзии его предшественников. Для Жуковского и Батюшкова гармоническое музыкальное начало в стихе является доминирующим, определяющим подбор слов,

эмоциональное и эвфоническое их звучание. Для Пушкина на первом месте остается смысловой отбор, точность значения, уместность данного слова в общем контексте. В стихах Батюшкова и Жуковского слово подчинено эмоционально-ритмическому началу. Пушкин сохраняет эту «гармоническую точность», придавая большое значение звуковой организованности и экспрессии словесного ряда в стихе. Достаточно напомнить удивительную музыкальность хотя бы таких стихов, как «Для берегов отчизны дальной» или «Талисман». Но принцип «музыкальной» мелодичности слова у него никогда не приглушает его смыслового значения.

Большое значение песенная традиция русской поэзии, идущая от Жуковского, имела для молодого Пушкина, да и для многих поэтов более позднего периода, начиная от Лермонтова и кончая Полонским и Блоком. Эта традиция прежде всего отличается самым отношением к слову, стилистическим строем стиха. Для поэтов романтического направления на первом месте стоит личность самого поэта, круг его субъективных представлений о мире, выражение его душевных переживаний.

В стихах Жуковского и поэтов его школы слово утрачивает предметное значение, оно воздействует на читателя своими эмоциональными ореолами, музыкально-песенной «стихией» стиха. Жуковский стремился выразить «невыразимое», те смутные, неясные ощущения, то субъективно-импрессионистическое восприятие мира, которое и является для него основой поэзии. Недаром одно из его лучших и программных стихотворений называется «Невыразимое».

Жуковский избегает слишком конкретного словоупотребления, точного реального называния предметов, предпочитая им систему эмоциональных оттенков, намеков, условных символов¹. Ведь для поэта-роман-

¹ И здесь и дальше имеется в виду лишь основная тенденция лирической поэзии Жуковского. Его творчество в целом: баллады, переводы восточного эпоса, «Одиссея», сатирические стихи и послания — во многом выходит за пределы этой характеристики.

тика высшая реальность — он сам, а его подсознательное, интуитивное восприятие якобы позволяет ему проникать за пределы реальности. Жуковский первый в русской поэзии провозгласил иллюзорность реальности, прибегнул к перифразе, к системе условных символов и эмоциональных обертонов. В этом отношении особенно характерно его стихотворение «Таинственный посетитель», утверждающее «призрачность» действительности:

Кто ты, призрак, гость прекрасный?
К нам откуда прилетал?
Безответно и безгласно
Для чего от нас пропал?
Где ты? Где твое селенье?
Что с тобой? Куда исчез?
И зачем твое явление
В поднебесную с небес?
Не надежда ль ты младая,
Приходящая порой
Из неведомого края
Под волшебной пеленой...

Жуковский избегает конкретного, реального словоупотребления. «Призрак», «гость», «селенье», «надежда», «волшебная пелена» — все это символы, индизнавания, намеки, понятные лишь в субъективном осознании их поэтом.

Пушкин высоко ценил «пленительную сладость» стихов Жуковского, но в то же время подчеркивал, что он идет иной, отличной от Жуковского дорогой. «Я не следствие, а точно ученик его, — писал он П. А. Вяземскому в 1825 году, — и только тем и беру, что не смею сунуться на дорогу его, а бреду проселочной». Но то, что Пушкин называл «проселочной дорогой», оказалось дорогой столбовой, дорогой русской реалистической поэзии.

Для Жуковского слово важно было в своей эмоциональной тональности, стих подчинен был музыкально-мелодическому заданию. Пушкин прежде всего обратился к смысловой выразительности и наполненности слова, к соответствию между мыслью и значением слова. Это не значит, что Пушкин отказался от

принципа гармонии в стихе, но гармонический, музыкальный элемент у него стал подчиненным, не отгесняя смысловой, познавательной функции слова.

* * *

Отменяя какие-либо искусственные ограничения для слова в стихе, Пушкин отказывается от деления слов самих по себе на «поэтические» и «непоэтические». Во избежание нарочитости, искусственной эффектности, он не стремится к подчеркнутой лексической окраске, как традиционно-поэтизированной, так и просторечно-бытовой (за исключением, конечно, сатирических стихов или дружеских посланий), обращаясь ко всему разнообразию книжной и народно-разговорной речи.

Смешение лексических рядов, «поэзии» и «прозы» особенно наглядно продемонстрировано Пушкиным в «Послании Дельвигу» (1827). В этом стихотворении Пушкин не только перемежает стихи с прозой, но и в самый стихотворный текст вводит прозаизмы:

Прими ж сей череп, Дельвиг: он
Принадлежит тебе по праву.
Обделай ты его, барон,
В благопристойную оправу.
Изделе гроба преврати
В увеселительную чашу,
Вином кипящим освяти
Да запивай уху да кашу

Здесь рядом стоят слова архаической окраски, церковнославянизмы («сей», «изделе гроба», «освяти») со словами подчеркнуто бытовыми, нарочито разговорными, «просторечного» характера («запивай уху да кашу», «обделай»), а также словами традиционно-поэтического словаря, характерными еще для лицейских посланий Пушкина («увеселительная чаша», «вином кипящим»). Это смешение лексической окраски слов, включение «разностильных» слов и выражений в единый поэтический ряд характеризует отношение Пушкина к слову в целом. Оно придает слову множество оттенков, порождает скрещение раз-

ных смысловых рядов, выражающих реальность предметов, сложность отношения к ним самого автора, то иронизирующего над «высокими» предметами, то говорящего «всерьез».

Вот он обращается к няне Арине Родионовне с простыми, сердечными словами, простота которых подчеркнута «домашней» разговорной интонацией:

Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя!
Одна в глуши лесов сосновых
Давно, давно ты ждешь меня.

Столь же непринужденно звучат и стихи, обращенные к фрейлине Е. Н. Ушаковой, с тою только принципиальной разницей, что в них бытовая «домашняя» интонация и словесная простота сменяются светским разговором, остроумной «causegic»:

Вы избалованы природой,
Она пристрастна к вам была,
И наша вечная хвала
Вам кажется докучной одой...

Эта непосредственность, естественность разговорной интонации превращают стихи Пушкина в дружеский, интимный разговор, в непринужденную беседу, придают пушкинскому стиху простоту и искренность:

Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...

Я ехал к вам: живые сны...

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...

Все это начальные строки разных стихотворений, различных по теме, настроению, стилистической манере и эмоциональной тональности. Но всех их сближает непосредственность разговорной интонации, языковая свобода в построении фразы. С самого начала Пушкин как бы настраивает словесный камертон так, чтобы избежать литературной искусственности и фальши. Это не означает, конечно, какого-то однообразия речевых средств. Именно в разнообразии этих средств,

в богатстве интонаций — основа творческого совершенства Пушкина.

Слово живет в контексте. Именно в контексте оно приобретает тот или иной оттенок, то или иное значение. Интонация способствует реализации этого значения — в ней особенно убедительно звучит авторский голос. Слово мотивировано всем смыслом стихотворения, слово «поворачивается» к читателю именно той гранью, которая в данном случае наиболее точно выражает мысль или психологическое состояние автора. Напомним начало элегии 1830 года:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье,
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Здесь дан глубокий анализ чувства сожаления о прошлом, раздумий и тревожных сомнений по поводу будущего. Пушкин точен и отчетливо ясен в передаче этих чувств, рисуя их с тем скупым лаконизмом, который повышает смысловую роль каждого слова. Вместе с тем «образность» изображения этих переживаний особенно наглядна, выразительна. Каждое слово несет большую смысловую нагрузку. «Безумные лета» — это сожаление о прошлом, о расточительно растроченных силах, о бурных годах юности, когда поэт, не думая о будущем, безрассудно отдавался увлекавшим его порывам. И все это выражено лишь в одном эпитете «безумных»! «Угасшее веселье» свидетельствует о наступивших годах зрелости, когда бурные порывы юности «угасли». Вместе с тем слово «веселье» напоминает о пирах, рождая сравнение печали с вином: «Но, как вино — печаль минувших дней В моей душе чем старе, тем сильней». Печаль появляется в результате трезвого, критического взгляда на пройденное, она делается с годами сильнее, подобно вину. Пушкин завершает свою строфу смелой метафорой, поясняющей причину печали: неуверенность в будущем: «Сулит мне труд и горе Грядущего волнуемое море». «Волнуемое море» грядущего — по об-

разцу языковой метафоры «жителейское море», но пушкинская метафора конкретнее и вместе с тем передает трагичность ожидания будущего.

«Соразмерность», внутреннее единство содержания и стиля, словесной формы выражения не исключают возможности сочетания в одном и том же стихотворении различных, а подчас и контрастных словесных, лексических категорий. Более того, нередко контрастное сочетание разных лексических и стилевых «сфер» (как, например, в «Послании Дельвигу») и выражает внутренний смысл стихотворения, его словесный принцип. Самый отбор эпитетов, сравнений, лексики неизменно подчинен единству замысла. Так, например, в стихотворении элегической, романтической тональности «Для берегов отчизны дальней» характерны эмоциональные эпитеты романтически-книжного характера: «час *незабвенный*», «час *печальный*», «*мрачное* изгнание», «*томленья страшного*», «*горького лобзанья*» и т. д.

Стихотворение «Для берегов отчизны дальней» (1830) — одно из наиболее романтических у Пушкина. Здесь он во многом продолжает традицию Жуковского, обращаясь к романсно-мелодической интонации, выделяя субъективно-лирическое начало. Это стихотворение о любви и смерти, о вечной разлуке. Биографические, личные моменты жизни Пушкина, обращенность этого стихотворения к Амалии Ризнич, одесской знакомой поэта, умершей у себя на родине в Италии вскоре после отъезда Пушкина из Одессы, объясняют романтически-печальный тон стихотворения. Весь поэтический строй его основан на мелодических романсных повторах, на романтически окрашенной лексике, эмоционально-взволнованной интонации:

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой...

«Тень олив», «последний сон», «урна гробовая», «поцелуй свиданья» — все это образы романтического стиля, которые создают атмосферу печали.

Пушкин не боится традиционного словоупотребления, привычных поэтических эпитетов и сравнений. Приложенные к реальным жизненным отношениям, они загораются у него новым светом, обретают утраченные в поэтической традиции конкретные значения. В стихотворении, обращенном к А. Ф. Закревской, «Когда твои молодые лета» (1829) Пушкин прибегает, казалось бы, к знакомой, традиционной образности:

Когда твои молодые лета
Позорит шумная молва,
И ты по приговору света
На честь утратила права, —

Один, среди толпы холодной,
Твои страданья я делю
И за тебя мольбой бесплодной
Кумир бесчувственный молю...

Ведь и «молодые лета», и «шумная молва», и «толпа холодная», и «кумир бесчувственный» — все это традиционные поэтические формулы, потерявшие свое непосредственно реальное значение, ставшие обычной для поэзии пушкинской поры поэтической фразеологией. Но, подставляя под эти отвлеченные традиционные понятия реальную биографию адресата, говоря о судьбе женщины, смело бросившей вызов свету, Пушкин возвращает этим эпитетам их реальное содержание, их конкретное значение.

В своих балладах («Утопленник», «Гусар») Пушкин пользуется словом для речевой характеристики самого персонажа. Здесь говорит уже не автор, а его герой, со всеми особенностями своего социального и психологического состояния, выраженного в его языке:

Он стал крутить свой длинный ус
И начал: «Молвить без обиды,
Ты, хлопец, может быть, не трус,
Да глуп, а мы видали виды».

Просторечие и украинизмы в речи гусара служат для характеристики персонажа. В этом отношении в стихах Пушкина, пожалуй, впервые в русской лирике появляется «многоголосье», сочетание языковых сфер авторской речи и речи его персонажей.

* * *

В одном из своих писем 1873 года Лев Толстой говорил о поэзии Пушкина: «Область поэзии бесконечна, как жизнь: но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии, и смешение низших с высшими или принятие низшего за высший, есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства»¹. Л. Толстой верно уловил эту точную иерархию расположения предметов, эту внутреннюю гармонию между ними, отличающую творчество Пушкина. Пушкин не акцентирует отдельного слова, не дает нарочито подчеркнутой лексической окраски. В гармонической иерархии его поэзии все слова и образы занимают место сообразно своему назначению, исходя из задач целого.

Отказываясь от «языка богов», Пушкин не делал принципиальной разницы между языком поэзии и прозы. Именно проза для него ассоциировалась с предельной скупостью выражения, с ясностью и точностью мысли. Пушкин сетовал на отсутствие «языка метафизического», языка, способного передать сложные понятия, тонкие психологические оттенки. В статье 1825 года «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» он писал: «Положим, что русская поэзия достигла уже высокой степени образованности; просвещение века требует пищи для размышления, умы не могут довольствоваться одними играми гармонии и воображения, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует».

¹ Л. Н. Толстой. О литературе. М., 1955, стр. 144.

В письме к П. А. Вяземскому в том же 1825 году Пушкин сообщал: «Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться наподобие французского (ясного точного языка прозы, т. е. языка мыслей)». По справедливому замечанию Б. В. Томашевского: «Словом «метафизический» Пушкин определил именно реалистическую психологию и свойственный ее выражению язык»¹. «Метафизический язык» — это язык реальных понятий, чуждый внешней поэтической украшенности, позволяющий дать точное и адекватное выражение мысли. Он и является основой языка как поэзии, так и прозы, противопоставление которых в эстетическом сознании Пушкина с середины двадцатых годов постепенно отмирает.

Уничтожая границы между использованием слова в поэзии и прозе, отказываясь от традиционного «поэтического» слова, Пушкин, однако, не отказывается от средств поэтического воздействия. «Прозаизмы», использование широкого и разнообразного словарного фонда, не входившего ранее в состав поэтического языка, использование прозаических синтаксических конструкций и оборотов входят на равных правах в поэзию Пушкина. «Евгений Онегин» — наилучшее свидетельство этому.

Пользование «метафизическим» языком не означало для Пушкина перехода к прозе, отказа от поэтических возможностей слова. Ведь самая сжатость, ритмическая организованность, «теснота стихового ряда» (определение Ю. Тынянова) вызывают иную смысловую «нагрузку» слова в стихе, чем в прозе.

Поэзия Пушкина насыщена мыслью, но это отнюдь не означает, что Пушкин писал стихи на философские темы, что для понимания и расшифровки их символики и образов необходимо обращаться к философским первоисточникам. Пушкин — поэт мысли,

¹ Б. В. Томашевский. Вопросы языка в творчестве Пушкина. Сб. «Пушкин. Исследования и материалы», т. I. М.—Л., 1956, стр. 150.

но не отвлеченного философствования. В этом его принципиальное отличие от таких поэтов, как Веневитинов или Шевырев, к стихам которых шеллингианская философия является смысловым ключом. В этом отношении чрезвычайно характерно и отрицательное отношение Пушкина к «немецкой метафизике», к шеллингианству московских «любомудров». «Метафизике», идеалистической концепции искусства, мистически устремленной поэзии Пушкин противопоставил поэзию, строго контролируемую мыслью, далекую от туманностей мистического романтизма, однако преодолевшую уже рационалистическое отношение к слову. Именно этим объясняется сочувственное отношение Пушкина к Боратынскому, в отзывах о котором он, может быть, особенно полно изложил свои взгляды на поэзию. И здесь Пушкин на первое место выдвигает «верность ума, чувства, точность выражения, вкус, ясность и стройность», которые он противопоставляет «преувеличению (exagération) модной поэзии». Главное достоинство Боратынского Пушкин видит в том, что «он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и углубленно. Гармония его стихов, свежесть слога, живость и точность выражения должны поразить всякого хотя несколько одаренного вкусом и чувствами...» В слове у Пушкина сочетается «верность ума» и «углубленность чувства», равно чуждые и рационалистической отвлеченности и преувеличенной, поверхностной эмоциональности поэтики сентименталистов.

Образ у Пушкина неизменно выражает конкретные качества предмета (хотя бы он и был метафоричен), внутри его присутствует «мысль», то рационалистическое зерно, реалистическое осознание действительности, которое не позволяет ему «оторваться» от реальности.

Пушкин всегда стремится выделить в образе предметные, наиболее существенные для данного образа черты. Он избегает субъективного нагромождения ассоциаций, столь характерного для романтической поэзии, избегает перифрастичности и аллегоризма. Об-

раз у Пушкина является раскрытием понятия о предмете, строго проконтролирован мыслью. Поэтический образ не просто троп, «украшение» поэтической речи. Образ имеет познавательное значение. Этим устанавливается непосредственная связь его со смысловым, идейным «содержанием» произведения. Различие стилистических систем, исторически наиболее явственно сказавшееся в системах классицизма, романтизма, натурализма и т. д., свидетельствует о различных методах и принципах осознания действительности, о различном характере связи между образом, средствами поэтического выражения и объектом, тем самым и различном отношении к слову, его образной роли.

Пушкин предъявляет к своим стихам требование «ясности» и «естественности», соотнесенности образа и предмета. Даже в период увлечения романтизмом, отвечая на критику, направленную на его поэму «Кавказский пленник», Пушкин (в письме к Вяземскому от 14 октября 1823 года) подчеркивает точную предметную соотнесенность, конкретный, познавательный смысл своих образов: «1) *Под влажной буркой*. Бурка не промокает и влажна только сверху, следовательно можно спать под нею, когда нечем иным накрыться. 2) *На берегу заветных вод*. Кубань — граница. На ней карантин, и строго запрещается казакам переезжать *об' он' пол*».

Мы видим, насколько точно и предметно наполнение образа у Пушкина, насколько обязательна для него проверка соотнесенности образа и предмета, то есть в конечном итоге реалистичность образа. Достаточно взять для примера любое стихотворение Пушкина двадцатых или тридцатых годов, чтобы убедиться в этом. Вот стихотворение 1820 года «Виноград»:

Не стану я жалеть о розах,
Увядших с легкою весной;
Мне мил и виноград на лозах,
В кистях созревший под горой,
Краса моей долины злачной,
Отрада осени златой,
Продолговатый и прозрачный,
Как персты девы молодой.

В этом небольшом по объему стихотворении впечатляет точность, логичность словоупотребления, совершенная гармония. Прежде всего следует обратить внимание на синтаксическую замкнутость и целостность стихотворения, представляющего один синтаксический период, одно сложносочиненное предложение. Самостоятельные предложения в нем не настолько обособлены, чтобы выделяться; все стихотворение членится на две части, противопоставленные друг другу и вместе с тем логически дополняющие друг друга. Первому отрицательному предложению — «Не стану я жалеть о розах, увядших с легкой весной» — противопоставлено предложение «Мне мил и виноград на лозах». Остальные пять строк развивают и дополняют это положение, являясь синтаксическими дополнениями к подлежащему «виноград».

Это основное противопоставление винограда розам и определяет смысл и тему стихотворения. При всей внутренней логической стройности оно отнюдь не становится какой-то логической схемой, а сохраняет живую непосредственность впечатления. Виноград — дар осени — противопоставлен розам, увядшим «с легкой весной». Пушкин объединяет в своем утверждении природы недолговечную красоту роз и красоту более материальную, красоту созревшего винограда. Виноградные гроздья уподоблены им «перстам девы»:

Продолговатый и прозрачный,
Как персты девы молодой.

Данное сравнение исключительно точно по своей конкретности, вещности и вместе с тем поэтически смело. Продолговатая форма виноградин, их прозрачность рождает ассоциацию с девичьими пальцами. Противопоставление скоро проходящего очарования роз, «легкой» весны и осеннего изобилия, красоты осенней плодоносящей природы подчеркнуто рядом конкретных эпитетов: «созревший под горой» виноград, поэтому «краса» «долины злачной», «отрада» «осени златой».

Приведем несколько примеров тщательной работы

Пушкина над словом, направленной на то, чтобы придать слову наибольшую точность. Особое, усиленное внимание в этой работе Пушкин обращал на наиболее ответственные, «ударные» в идейно-смысловом значении слова, в первую очередь на эпитет. Так, в стихотворении «Поэт и толпа» («Чернь») в первоначальной редакции было:

И толковала чернь *слепая*...

В окончательном тексте эпитет «слепая» Пушкин заменяет на «*тупая*». Ведь в понятии «чернь слепая» не заключено ее вины, ее характеристики. Слепая, то есть невидящая, не понимающая, так как от природы наделена слепотой. Эпитет «тупая» исчерпывающе характеризует «чернь», ее равнодушие к поэзии, ее самодовольную ограниченность.

В том же стихотворении строка

Зачем так *звучно* он поет?

первоначально читалась:

Зачем так *сладко* он поет?

Пушкин заменил «сладко» на «звучно»: в понятии «сладко поет» подчеркнут оттенок приятного пения, тогда как «звучно поет» показывает, что для «черни» неприемлемо именно «звучное», громкое «пение» певца.

В стихотворении «Олегов щит» поиски эпитета отнимают у Пушкина еще больше труда. В стихе

Ты пригвоздил свой щит *булатный*

прежде вместо «булатный» было «щит кровавый», еще раньше «старый щит». Но Пушкин отверг эти эпитеты как слишком неопределенные («кровавый» щит не совсем точно, вернее было бы окровавленный, «старый» — слишком общий, не конкретный смысл), предпочтя им «булатный», то есть стальной, точно определяющий его основное свойство и в то же время подчеркивающий твердость и силу Олега.

В стихотворении «Обвал» Пушкин отказывается от традиционного эпитета «хладные» («Дробясь о

хладные скалы»), заменяя его на «мрачные», который создает точное зрительное впечатление кавказских скал. Точно так же в стихах

И дремлют средь волнистой мглы
Вершины гор

«дремлют» он заменяет на «блещут», передавая сияние освещенных солнцем вершин, так как «дремлют» для него менее точно выражает это впечатление от гор. Во всех этих случаях Пушкиным руководит основное стремление к максимальной точности, конкретности и наглядности слова.

Сохраняя принцип «соразмерности» и логической ясности словесного выражения, Пушкин наполняет стих той внутренней силой, тем многоголосьем смысла, которые далеко выходят за пределы эмпирически-бытового словоупотребления. Чувственное, эмоциональное начало поэзии Пушкина органически слито с рациональным, тепляет и индивидуализирует образ. Именно это и дает возможность неисчерпаемого многообразия жанров, форм, стилевых особенностей его лирики.

Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине» писал об этой разносторонности Пушкина: «В мелких своих сочинениях, этой прелестной антологии, Пушкин разносторонен необыкновенно и является еще обширнее, виднее, нежели в поэмах. Некоторые из этих мелких сочинений так резко ослепительны, что их способен понимать всякий, но зато большая часть из них, и притом самых лучших, кажется обыкновенною для многочисленной толпы»¹. Эта кажущаяся «обыкновенность», однако, в действительности является результатом того, что Пушкин избегает внешнего эффекта, слишком резких и броских красок. Но эта простота полностью окупается внутренней глубиной, богатством смысла, точностью слова. При всей скупости и строгости словесного рисунка стихи Пушкина неизменно с каждым чтением углубляются, при-

¹ Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. 6. М., 1953, стр. 37.

обретают все новое и новое богатство и глубину мысли. За внешней простотой словесного выражения стоит «бездна пространства», иерархия внутренних смыслов, расширяющая сюжет стихотворения.

Достаточно напомнить небольшой фрагмент незавершенного стихотворения:

Зорю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих —
Дух далече улетает.
Звук привычный, звук живой,
Сколь ты часто раздавался
Там, где тихо развивался
Я давнишнею порой.

О чем это стихотворение — о чтении Данте в походном военном лагере в Арзруме в 1829 году? Да, конечно, прежде всего об этом. Но это и размышление о жизни, о прошлом. Чтение Данте говорит о внутренней сосредоточенности поэта. «Зорю бьют» означает вторжение жизни, вторжение лагерного пробуждения в эту духовную напряженность поэта, «далече» отлетевшего мыслью в тиши ночных часов от лагерной палатки к лицейским годам. «Зорю бьют» напоминает поэту о том времени, когда в лицее он пробуждался звуками «зори» военных частей, квартировавших в Царском Селе.

Но за этим предметным планом выступает внутреннее содержание, философско-лирический подтекст стихотворения. Дело ведь не только в нахлынувших на поэта юношеских воспоминаниях, пробужденных тем, что «зорю бьют». Самое упоминание о «ветхом Данте», выпавшем из рук, о «далече улетевшем духе» намекает на глубокое раздумье поэта о своей жизни, о его духовном напряжении, о возникшей внутренней тревоге. Все это не может быть логически точно сформулировано, но именно этот «рой» ассоциаций возникает при чтении стихов «Зорю бьют... из рук моих». Так постепенно из краткого упоминания утренней «зори» вырастает сложное наслоение смыслов и значений, заключенных в этом восьми-

стишии, требующем внимания к каждому образу, к каждому слову.

Поэтический образ, — а каждое слово в поэзии потенциально является им, — есть отражение чувственно воспринимаемой реальности. Но в одних случаях это «отражение» проходит через столь субъективную призму поэта, что почти совершенно теряет соотношение с реальностью. Субъективное содержание, субъективные ассоциации, привносимые поэтом, вытесняют, затемняют тот отправной реальный «повод», толчок, который привел к созданию образа. Реализм слова у Пушкина именно в том, что образ не отрывается от понятия, не погружается в круг субъективных эмоций и ассоциаций, а в нем всегда просвечивает его смысловое ядро, реальный предмет или понятие, которое овеществляется в образе. В образе сливается и своеобразие ассоциаций и, что особенно существенно, различие в соотношении «смысла», реальности с фантазией, с субъективными представлениями поэта. Образ является своего рода «названием» предмета, в котором бросающийся в глаза признак предмета выбирается на основании субъективного ощущения, переживания этого предмета. Но образ лишь тогда реалистичен, лишь тогда выполняет свою «назывательную» функцию, когда он делается «представителем» предмета, а не отрывается от него. Именно эта «предметность», реалистичность образа и характеризует поэзию Пушкина. Он умеет найти такой «признак» предмета, который позволяет охватить предмет в его целостности.

* * *

Поразительна предельная простота и выверенность пушкинских образов, пластичность их, родственная античной поэзии. Дело здесь не в отдельном образе, эпитете или сравнении, а в их системе, в их соотношении, дающем точный и пластический рисунок.

Но Пушкин отнюдь не отказывается от образа, метафоры и вообще всего многообразия средств поэтического воздействия. Он протестует против «слишком

гладких», «слишком правильных» и «чопорных» эпигонских стихов Деларю, не видя в них «ни капли творчества, а много искусства» (Плетневу, апрель 1831 года). Порицая «гладкие» и «слишком правильные» стихи, Пушкин защищает «смелость» выражения, смелость образа, являющуюся результатом «высшей смелости» — смелости «изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию — такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гёте в «Фаусте», Молиера в «Тартюфе». Требование «смелости изобретения», выдвигавшееся Пушкиным под воздействием поэтики романтизма в противовес «правилам» классицизма, — вот тот принцип, который должен руководить поэтом как в создании всего произведения, так и при выборе отдельного образа. Поэтому Пушкин не только не избегает метафор и тропов, но настаивает на их «смелости»: «Есть различная смелость: Державин написал: «Орел, на высоте паря...», когда счастье «тебе хребет свой с грозным смехом повернуло, ты видишь, видишь, как мечты сиянье вокруг тебя заснуло».

Описание водопада:

Алмазна сыплется гора.
С высот и проч.

Жуковский говорит о божестве:

Он в дым Москвы себя облек.

Крылов говорит о храбром муравье:

Он даже хаживал один на паука.

Кальдерон называет молнии огненными языками небес, глаголющих земле. Мильтон говорит, что адское пламя давало токмо различать вечную тьму преисподней.

Мы находим эти выражения смелыми, ибо они сильно и необыкновенно передают нам ясную мысль и поэтические картины».

Чрезвычайно важен заключительный вывод Пушкина. «Смелость» выражения, по мнению Пушкина, не только не противоречит «ясности мысли», но, наоборот, «сильно и необыкновенно передает» ее. Что же

Пушкин понимает под «смелостью» образа, метафоры? Такой образ, который необычайно наглядно и в то же время ясно выражает мысль. Эту изобразительную сторону образа особенно важно учитывать, так как именно благодаря ей образы и метафоры Пушкина при всей «смелости изобретения», при всей необычности ассоциаций всегда реалистичны, всегда передают существующие в природе стороны предмета, сохраняя точную, логически мотивированную связь между образом и предметом.

В своем ответе критикам «Евгения Онегина», нападавшим на смелость образов и метафор Пушкина, он перечисляет ряд своих метафор, указывая, что они являются «очень простыми» и допускают ясное и легкое «извлечение для смысла»: «*Стесняет сожаленье, безумные страданья*, есть весьма простая метонимия».

«Младой и свежий поцелуй

вместо поцелуй молодых и свежих уст — очень простая метафора.

Мальчишек радостный народ
Коньками звучно режет лед,

в извлечении для смысла: ребяташки катаются по льду. Точно так — сие справедливое изъяснение делает честь догадливости автора.

На красных лапках гусь тяжелый,
Задумав плыть по лону вод,
Ступает бережно на лед.

Лоно не означает *глубины*, лоно значит — *грудь*.

Теплотою
Камин чуть дышит. —

Очень простая метафора.

Кибитка удалая

Опять метафора».

Свою отповедь критикам Пушкин заключает следующими словами: «Если наши чопорные критики сомневаются, можно ли дозволить нам употребление

риторических фигуров и тропов, о коих они могли бы даже получить некоторое понятие в предуготовительном курсе своего учения, что же они скажут о поэтической дерзости Кальдерона, Шекспира или нашего Державина. Что скажут они о Потемкинне сего последнего,

Который взвесить смел
Дух Россов, мощь Екатерины
И, опершись на них, хотел
Вознесть твой гром на те стремнины,
На коих древний Рим стоял...

или о войне, который

Поникнул лавровой главою».

В метафоре наиболее образно и в то же время наиболее экономно проявляется специфика поэтического мышления. Как замечает Б. Мейлах, в метафоре сочетается чувственное и логическое восприятие: «Вскрывая те или иные стороны явления через его отношение к другим явлениям окружающего мира, поэтическая метафора принципиально враждебна мертвому, статическому воспроизведению действительности и является свойством высоко развитого мышления, одним из выражений способности человека познавать всеобщую взаимосвязь предметов и явлений»¹. Б. Мейлах приводит и определение метафоры Квинтилианом, выдвинувшим ее познавательное значение. Квинтилиан писал, что «метафора дарована нам самой природой, привнося в нее нечто новое, до того в ней не содержавшееся, и — чего бывает трудно достигнуть — она содействует тому, чтобы ни один предмет не остался без обозначения»². Метафору нельзя отделить от сравнения. По мнению А. Потемни, «метафора есть сокращенное сравнение»³. Ведь для метафоры, как и для сравнения, необходимо два ряда

¹ Б. С. Мейлах, «О метафоре как элементе художественного мышления». «Труды отдела новой русской литературы Института литературы АН СССР». Л., 1948, стр. 214.

² Там же.

³ А. А. Потемня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 263.

значений, причем свойства и признаки первого ряда переносятся на второй, благодаря чему достигается конкретизация отвлеченных понятий.

Особенность метафоры у Пушкина именно в этой реалистической, предметной структуре. Метафора не отрывается от реального значения, а, наоборот, придает понятию, ею выраженному, особенную наглядность и конкретность. Примеры:

И что ж? Гербовые заботы
Схватили за полы меня.

(«К Языкову»)

Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток...

(«Воспоминания»)

Луна, как бледное пятно...

Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит...

(«Зимнее утро»)

Запутанный в сетях судьбы суровой...

(«19 октября»)

Во всех этих метафорах Пушкин конкретен — говорит ли он о заботах, «схвативших» его «за полы», или конкретизирует отвлеченно-аллегорическое понятие — «Воспоминание», которое «развертывает свиток» прошедших событий.

Рационалистическое построение образа, контроль смысловой соотнесенности тропов, метафоры, сравнения с предметом проходят через все стихотворения Пушкина. В замечаниях на стихотворение Вяземского «Нарвский водопад» Пушкин развивает свое понимание образа: «Благодарю очень за «Водопад». Давай мутить его сейчас же.

...с гневом

Сердитый влаги властелин —

Вла вла — звуки музыкальные, но можно ли, например, сказать о молнии: *властительница небесного огня?* Водопад сам состоит из влаги, как молния

сама огонь. Перемени как-нибудь, валяй его с какнх-нибудь *стремнин*, *вершин* и тому подобное.

2-я строфа — прелесты! —

Дождь брызжет от (такой-то)

сшибки

Твоих *междуусобных* волн.

Междуусобный значит *mutuel*, но не заключает в себе идеи брани, спора — должно непременно тут дополнить смысл.

5-я и 6-я строфы — прелестны.

Но ты, *питомец* тайной бури...

Не *питомец*, скорее родитель — и то не хорошо — не соперник ли? *тайной*, о гремящем водопаде говоря, не годится — о буре физической — также. *Игралище глухой войны* — не совсем точно. *Ты не зеркало* и проч. Не яснее ли и не живее ли: *Ты не приемлешь их лазури* etc. * Точность требовала бы — *не отражаешь*. Но твое повторение *ты* тут нужно.

Под грозным знаменьем etc. *Хранишь* etc., но вся строфа сбивчива. Зародыш непогоды в водопаде: темно. Вечно бьющий *огонь* — тройная метафора. Не вычеркнуть ли всю строфу?

Ворвавшись — чудно-хорошо. *Как средь пустыни* etc. Не должно тут двойным сравнением развлекать внимания, — да и сравнение не точно. *Вихорь и пустыню* уничтожь-ка — посмотри, что выйдет из того:

Как ты, внезапно разгорится.

Вот видишь ли? Ты сказал об водопаде *огненном* метафорически, т. е. *блистающий, как огонь*, а здесь уж переносишь к жару страсти сей самый водопадный пламень (выражаюсь как нельзя хуже, но ты понимаешь меня).

Итак, не лучше ли:

Как ты, *пустынно* разразится

etc.а? или что другое — но *разгорится* слишком натянуто. Напиши же мне: в чем ты со мною согласишься».

* Впрочем, это придирка (замечание Пушкина — Н. С.).

Через замечания Пушкина красной нитью проходит то требование смысловой *точности* и, в конечном счете, *реалистического* подхода к слову, против отклонения от которых он возражает. Не протестуя против «смелости выражения», против метафоры, Пушкин возражает против всех тех случаев, где он видит смысловую неясность, нарушение понятийно-предметной основы образа. Все, что затемняет, а не поясняет мысль, создает двусмысленность, является нарушением точности мысли, неодобрительно отмечается им (так, он протестует против «зародыша непогоды», против «разгорится» по отношению к водопаду и т. д.).

Метафора у Пушкина всегда сохраняет свою конкретность и реальное соотношение явлений. В ней осуществлен параллелизм сравнений, она не уводит от первоначального отправного пункта, а, наоборот, придает сравниваемому еще большую конкретность. Так, уже в раннем стихотворении 1821 года «Я пережил свои желанья» метафорическое сравнение разрастается в своего рода параллель, дающую зримое изображение одиночества поэта:

Под бурями судьбы жестокой
Увял цветущий мой венец, —
Живу печальный, одинокий,
И жду: придет ли мой конец?

Так, поздним хладом пораженный,
Как бури слышен зимний свист,
Один на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист.

Метафора у Пушкина точна и оправдана внутренней логикой строения образа. Она является наиболее сжатым, наиболее конденсированным и экономным выражением целого круга понятий и впечатлений. Такие метафоры, как «змеи сердечной угрызенья», в основе своей имеют точный смысл, не уводят от мысли, а придают ей образную, «вещную» конкретность. Даже в тех редких случаях, когда Пушкин «развертывает» метафору, прибегает к перифрастическому изображе-

нию, каждая подробность, каждый образ точны и выразительны. В стихотворении «Кавказ» метафорическое уподобление свирепой горной реки Терека зверю, сидящему в клетке, необычайно точно, предметно:

...Где Терек играет в свирепом веселье;
Играет и воеет, как зверь молодой,
Завидевший пищу из клетки железной;
И бьется о берег в вражде бесполезной
И лижет утесы голодной волной...

Метафоры и сравнения подчинены общей теме и характеру стихотворения, рисующего дикий горный пейзаж на Кавказе, мотивированы всем его контекстом. В стихотворении «Монастырь на Казбеке» Пушкин сравнивает сияющий вдали Казбек с «царственным шатром»:

Казбек, твой царственный шатер
Сияет вечными лучами...

«Шатер» здесь не только метафорическое обозначение Казбека по внешнему сходству, но ассоциируется с Востоком (шатер — жилище кочевых народов). Монастырь за облаками парит «как в небе реющий ковчег». В этом сравнении подчеркнут возвышенный смысл: «ковчег» ассоциируется с библейским ковчегом. Вообще слово «ковчег» имеет возвышенно-церковную окраску: ковчегом называли киот для икон, ларец для сохранения церковных драгоценностей, царских грамот и т. д. «Царственный шатер» Казбека, монастырь за облаками приводят поэта к раздумью, выраженному в заключительной строфе:

Далекий, вожделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!..

Весь метафорический строй этого заключения предполагает внутренний подтекст. Мечта поэта о «заоблачной келье» в «соседстве бога» не просто метафора, рожденная впечатлением горного пейзажа, но ха-

рактирует душевное состояние поэта, говорит о его бесприютности, желании «подняться к вольной вышине» не только в смысле ощущения физического пространства, но и в смысле осуществления той жажды свободы, независимости, которая так безудержно охватывала Пушкина.

Пушкин чаще всего прибегает к метафорическому сравнению, сохраняя частицу «как», связывающую предметный план с метафорическим. Стихотворение «Портрет», в сущности, является таким сравнением, раскрывающим смысловой подтекст:

С своей пылающей душой,
С своими бурными страстями,
О жены севера, меж вами
Она является порой
И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил.

Это стихотворение, посвященное известной красавице графине А. Закревской, пренебрегавшей мнением светского общества, великолепно передавало ее бурный и решительный характер. Сравнение героини с «беззаконной кометой» наглядно и ярко передает основной смысл стихотворения, проясняет и конкретизирует его, несмотря на метафорическую отдаленность ассоциаций.

Даже и в тех случаях, когда стихи Пушкина перифрастичны или иносказательны, смысловая «понятийная» основа их остается. Символика Пушкина всегда конкретна, всегда расшифровывается в ней точная и ясная мысль. Эту расшифровку идеи, мысли, которую вкладывает в стихотворение Пушкин, нагляднее всего можно ощутить в стихотворениях, имеющих политическую символику. Здесь особенно отчетлива точная связь образов и метафор Пушкина с мыслью. Возьмем, например, стихотворение:

Кто, волны, вас остановил,
Кто оковал ваш бег могучий,
Кто в пруд безмолвный и дремучий
Поток мятежный обратил?

Чей жезл волшебный поразил
Во мне надежду, скорбь и радость
И душу бурную и младость
Дремотой лени усыпил?

Взыграйте, ветры, взройте воды,
Разрушьте гибельный оплот.
Где ты, гроза — символ свободы?
Промчись поверх невольных вод.

Стихотворение рождено теми мучительными переживаниями, которые возникли у Пушкина в 1823 году после получения известий о подавлении национально-освободительного движения в Испании, Италии и Греции. Поражение революции на Западе вселяло в Пушкина сомнения в исход дела декабристов. Однако в своем стихотворении Пушкин призывает к преодолению этих сомнений, к «грозе» — революции, которая должна «разрушить гибельный оплот» самодержавия. В третьей строфе Пушкин вновь прибегает к символике революционного действия, пользуясь образами стихии — «ветры», «бури», «гроза», противостоящими образом неподвижности и застоя: «гибельный оплот», «невольные воды».

Гроза — «символ свободы»; из этого основного образа рождается и ряд производных метафорических образований: «волны», «окованные» в своем «могучем беге», «поток», обращенный в «пруд безмолвный», — все это образы подавленной революции на Западе. Эта тема передана и во второй строфе, в которой говорится о реакции поэта на эти события, об утрате им «надежды», о «лени», усыпившей его душу «бурную». В третьей, заключительной строфе Пушкин вновь возвращается к надежде на торжество «грозы» — революции, используя образы, символизирующие мощное разрушительное действие природной стихии. В данном случае метафоры-символы, которыми пользуется Пушкин, возможно, объясняются цензурной необходимостью, но суть дела от этого не меняется: точная, предметно-познавательная роль метафоры сохраняется.

Символическое, иносказательное значение этого стихотворения приоткрывается лишь в предпоследней строке: «Где ты, гроза, символ свободы?» Однако

Смысл этого стихотворения далек от всякой неясности и в то же время от аллегоризма. Каждый отдельный образ его служит дальнейшему развитию мысли, обладает исключительной смысловой емкостью, поэтому подстановка конкретных «реалий» упрощает образ, разрушает его смысловую многоплановость. При такой смысловой емкости образа его внутренняя структура, если можно так выразиться, познавательна. Все ассоциации и переходы возникают от конкретного восприятия предмета, они логически соотносятся, определяют структуру образа. Как внутреннее развитие смысла, так и «внешнее» метафорическое построение стихотворения идут параллельно. Метафорический ряд состоит из точных, раскрываемых до конца образов, за которыми всегда угадывается мысль.

Таково и смысловое строение «Анчара». Каждый отдельный образ его реалистичен, точен и конкретен:

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной,
Анчар, как грозный часовой,
Стоит, один во всей вселенной.

Все описания исключительно конкретны, зрительно представимы, являясь замечательным образцом реалистической словесной живописи:

Яд каплет сквозь его кору,
К полудню растопясь от зною,
И застывает ввечеру
Густой, прозрачною смолою.

Эти капли яда, проступающие через кору прозрачной смолой, зримы, впечатляют именно своей наглядностью. В то же время в целом стихотворение живет внутренним смыслом, подразумеваемой аналогией: анчар — символ деспотизма царской власти, убивающей все живое¹. Этот второй план был для современников настолько ясен, что опубликование стихотворения сопровождалось выговором от Бенкен-

¹ См. Д. Благой, «Анчар» Пушкина. Сб. «В. В. Виноградову». М. — Л., 1954, стр. 112.

дорфа, а при перепечатке его через два года Пушкину пришлось особенно «предметное» упоминание о царе заменить «князем» (вместо «И царь тем ядом напитал» — «И князь тем ядом напитал»). Смысловая оправданность каждого образа, каждой метафоры у Пушкина и делает его поэзию реалистической, полнокровной, необычайно насыщенной мыслью.

Пушкин с удивительной верностью воспроизводил национальный колорит, но с не меньшим совершенством он умел переводить с языка других искусств на язык поэзии. Об этом стоит сказать, так как в подобном претворении образов скульптуры и живописи в слове особенно наглядно сказалось изобразительное мастерство Пушкина. Так, в стихотворении «Полководец» дано описание портрета Барклая де Толли работы Доу. Под впечатлением знаменитой в то время картины К. Брюллова «Гибель Помпеи» (1834) Пушкин писал:

Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
Широко разлилось, как боевое знамя.
Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,
Толпами, стар и млад, под воспаленным прахом,
Под каменным дождем бежит из града вон.

Этим суровым слогом дантовского «Ада» Пушкин передает величие и беспощадность стихийного бедствия, с такой мощью запечатленного на картине Брюллова, переводя живописные образы на язык поэзии, сохраняя их изобразительность.

* * *

Стиль Пушкина, как уже указывалось, глубоко реалистичен и точен, чужд всякой украшенности и перифрастичности. Центр тяжести им переносится на эпитет, который своей краткостью дает возможность с наибольшим лаконизмом и в то же время образно выразить мысль. При всей метафорической сдержанности своей поэзии, обращении к точному и конкретному словоупотреблению Пушкин именно в эпитете

сосредоточивает образную выразительность своего стиха: «Его эпитет так отчетист и смел, — писал о нем Гоголь, — что иногда один заменяет целое описание...»¹.

Эпитет — могущественное поэтическое средство, нечто вроде волшебной палочки поэта. Он озаряет новым светом то слово, к которому примыкает, и сам загорается внутренним пламенем, включаясь в новый контекст. Для Пушкина эпитет — наиболее частый и наиболее эффективный способ образного воздействия, поэтического преобразования слова. От простого и точного определения до метафорического или эмоционального преобразования слова проходит неисчерпаемая градация его применений.

Достаточно обратиться к эпитетам даже одного какого-либо стихотворения, чтобы убедиться в этой многогранности эпитета, несущего у Пушкина образную «нагрузку» стиха. Таково, например, стихотворение «Поэт», в котором эпитет приобретает особую роль, раскрывая внутренний подтекст. «Священная жертва» — это поэзия. Здесь эпитет превращает определяемое им слово в метафору. Эпитет «священная» сразу придает торжественно-величавый стиль и смысл всему стихотворению. Эта возвышенно-библейская словесная окраска поддержана и рядом других эпитетов: «святая лира», «божественный глагол», которые также переключают стиливой план стихотворения в сферу возвышенных представлений.

Пушкин осудил романтически-беспредметный эпитет еще в пору своих южных поэм. Говоря в письме к Н. И. Гнедичу о цензурных замечаниях к «Кавказскому пленнику», Пушкин перечисляет романтические, внешне эффектные, но лишённые предметного, реального содержания эпитеты поэмы, которые решительно им отвергаются: «Небесный пламень слишком обыкновенно; долгий поцелуй поставлено слишком на выдержку (trop hasardé). Его томительную негу вкусила тут она вполне — дурно, очень дурно...»

Эпитет у Пушкина не только определяет тот пред-

¹ Н. В. Гоголь Собрание сочинений, т. 6. М., 1953, стр. 35.

мет, к которому он относится, но и уточняет его, индивидуализирует. В то же время эпитеты создают необычайное богатство смысловых оттенков, ту «смелость изобретения», которая заставляет остро, по-новому воспринять самую мысль поэта. Логически ясный и выверенный эпитет, вроде «берег *дальный*», «шум *печальный*», «звук *ночной*», «лес *глухой*», выдвигает на первый план тот признак, тот оттенок образа, который нужен Пушкину для точной передачи своей мысли. Эта емкость эпитета, его смысловая насыщенность являются одним из важнейших средств поэтической выразительности лирики (и, конечно, не только лирики) Пушкина.

Эпитет у Пушкина многообразен, зависит от характера стилевой системы данного стихотворения. Поэтому нельзя по-школярски распределять пушкинские эпитеты по каким-либо категориям. Дело не только в том, что эпитеты у Пушкина очень разные — от точного определения до метафоры, но и в том, что в каждом стихотворении они обладают особой ролью, особой тональностью.

Возьмем хотя бы такой, казалось, общеупотребительный эпитет, как «*холодный*». В разных стихотворениях, в различных контекстах он приобретает совершенно иное значение. Пушкин им особенно охотно пользуется, употребляя его как в русской форме — «*холодный*», так и в древнеславянской — «*хладный*». Уже это пользование двумя лексическими вариантами имеет принципиальное и существенное стилистическое различие.

Эпитет «*холодный*» прежде всего применяется Пушкиным в его прямом, предметном значении как обозначение температуры, физического холода:

От берегов *холодной* Леты...
(«Люблю ваш сумрак *неизвестный*»)

Однако и в этом случае точный эпитет-определение приобретает особый оттенок: *холодной* Леты. Ведь Лета — мифологическая река забвенья, а не просто река, и ее «холод» — это не только обозначение температуры, но и холод смерти.

Тот же смысл и оттенок в стихах:

...холодный ключ забвенья.

(«Три ключа»)

Здесь также имеется в виду не ключ, не струя холодной воды, а условное, аллегорическое понятие — «ключ забвенья», благодаря чему и эпитет реализуется не только в своем прямом значении, но придает вещественный оттенок по существу отвлеченной метафоре-аллегии.

Такой же конкретный, вещественный оттенок придает этот эпитет и тем словам, которые означают не предметы и явления природы, а отвлеченные понятия:

К чему *холодные* сомненья...

(«Чадаеву»)

Чаще, однако, для обозначения холода Пушкин пользуется древнеславянской формой — «хладный»; которая, помимо передачи его прямого значения (холода), придает несколько традиционно-поэтический, «возвышенный» оттенок самому понятию:

Меня кропит росой *хладной*...

(«Фонтану Бахчисарайского дворца»)

Там погрузились в *хладный* сон...

(«К морю»)

На тесном *хладном* новоселье...

(«Бородинская годовщина»)

В этих случаях архаическая форма подчеркивает небытовой, поэтический характер «хлада». В последнем случае («хладном новоселье») речь идет о могильном холоде, холоде смерти. В эпитете «хладный» его предметное значение менее осязаемо, оно заслонено поэтически-традиционным употреблением, придающим образу условно-возвышенный оттенок.

Иной смысл приобретает эпитет «холодный»

(«хладный») по отношению к «свету», к характеристике душевного состояния, когда этот эпитет употребляется в значении равнодушия, душевной пустоты:

Один среди толпы *холодной*...

(«Когда твои молодые лета»)

Хвала тебе — фортуны блеск *холодный*...

Кого из вас увлек *холодный* свет...

(«19 октября»)

В этих случаях эпитет «холодный» имеет метафорическое значение. Аналогичны и примеры с «хладный»:

И сердце *хладное* страданью предано...

(«Погасло дневное светило»)

Вливали в душу *хладный* яд...

(«Демон»)

Конечно, в сочетаниях «хладный яд» и «хладный сон» эпитет «хладный» имеет различные оттенки, но в обоих случаях он означает не физическое качество, а смертный, непробудный.

Уже на примере этого одного эпитета «холодный» — «хладный» можно видеть, какое изобилие оттенков приобретает в стихах Пушкина как самый эпитет, так и слово, предмет, к которому он относится. Возьмем два таких разных по настроению, но равно посвященных природе, пейзажу стихотворения, как «Обвал» и «Зимнее утро». В первом показана торжественно-величественная картина могучих кавказских гор. Эпитеты здесь оттеняют своеобразную, дикую красоту этого горного пейзажа: «*мрачные скалы*», «*волнистая мгла*», «*Терек злой*», «*шумная пена*», «*тяжкий грохот*», «*могучий вал*», «*ледяной свод*». Во всех этих эпитетах наглядно изображена природа Кавказа: такие эпитеты, как «*мрачные*», «*могучий*», «*тяжкий*», придают всей картине суровый, величественный характер горного пейзажа. Не случайно и то, что отдельные эпитеты передают зву-

ковое впечатление от горного шума («тяжкий грохот», «шумная пена»), ведь стихотворение описывает обвал. Другой тон и колорит приобретают пушкинские эпитеты в описании русского пейзажа, ясного зимнего утра. В них подчеркнута жизнерадостная, бодрая красота залитого солнцем снежного пейзажа: «голубые небеса», «прозрачный лес», «янтарный блеск», «веселый треск» (последний эпитет хотя и не означает впечатления зрительного или слухового порядка, но усиливает впечатление бодрости).

* * *

Принцип предельной экономии, лаконизма и смысловой точности, положенный в основу словесной работы Пушкина, можно особенно наглядно уяснить себе, обратившись к черновикам поэта. По ним можно представить эти настойчивые, упорные и кропотливые поиски наиболее точного и краткого выражения, того слова, которое ничем уже нельзя заменить.

Стихотворение «Зимнее утро» пронизано светом, радостным ощущением зимней русской природы. Пушкин не скупится здесь на красочные эпитеты, метафоры, яркую цветовую гамму, передающую солнечный зимний пейзаж. Многие краски, многие детали описания этого радостного, ослепляющего светом снежного утра пришли не сразу. Черновые, отброшенные варианты позволяют лучше понять точность и весомость окончательной редакции.

Так, стихи

Под голубыми небесами
Великолепными коврами...

первоначально читались:

Под голубыми небесами
Необозримыми коврами...

Окончательно найденный эпитет («великолепными») усиливает впечатление ослепительности, богатства и разнообразия красок.

Точно так же не сразу найдена была Пушкиным и следующая строчка:

Блестя на солнце, снег лежит...

Этой предельно простой и скупой фразе, точно фиксирующей зимний пейзаж, предшествовало несколько вариантов:

Лежит, как саван, белый снег...

Простерлись белые снега...

Простерты новые снега...

Но образ «как саван» явно не мирился с солнечной, жизнеутверждающей тональностью стихотворения. Недостаточно выразителен оказался и глагол «простерлись». И Пушкин нашел тот простой и точный образ («Блестя на солнце, снег лежит...»), который нам представляется столь исчерпывающим и естественным.

Не сразу были найдены и эпиграмматически-точные заключительные строки первой строфы:

Навстречу северной Авроры,
Звездою севера явись!

Первоначально последняя строка читалась:

Как ангел севера явись...

Авророй севера явись...

Звездою северной явись...

Окончательный вариант наиболее лаконичен и точен: «звездою севера» выразительнее и конкретнее, чем «ангел севера» или «Авророй севера».

Этот зимний пейзаж, рисуемый Пушкиным, легко можно перенести на полотно, настолько точны и зримы его детали. Голубое зимнее небо, ослепительный солнечный свет, усиленный сплошным искрящимся снежным ковром, чернеющий вдали прозрачный лес, речка, блестящая подо льдом... Это такой обычный и такой типично русский пейзаж.

Как отмечает в своей книге «Стиль Пушкина» В. В. Виноградов: «Слова, выражая свои прямые значения, в то же время могут вызывать мысль о других предметах, событиях и чувствах, которые неразрывно связаны с этими словами. В произведении имеют значение не только названные понятия, предметы и чувства, но — еще обильнее — не обозначенные, только подразумеваемые. Возникают разнообразные приемы такого сочетания образов, при котором по легким намекам угадывается скрытый основной смысл. Таким образом, пушкинское слово включает в свою смысловую структуру, помимо своих прямых и переносных значений, еще потенциальную энергию быть выражением или отражением побочных, ассоциативно связанных с ним образов, чувств и идей. Здесь кроется один из источников лаконизма изобразительных форм в языке Пушкина»¹.

Это широкое использование многообразных оттенков слова, его семантических побочных значений, его смысловых ореолов лежит в основе поэтики Пушкина. Скупая точность слова сочетается с многогранной глубиной его внутренних смыслов. Слово приобретает это богатство оттенков в контексте всего стихотворения. Слова буквально переливаются, сверкают разными гранями, в пределах стихотворения неоднократно меняется его смысловая тональность:

Город пышный, город бедный,
 Дух неволи, стройный вид,
 Свод небес зелено-бледный,
 Скука, холод и гранит —
 Все же мне вас жаль немножко,
 Потому что здесь порой
 Ходит маленькая ножка,
 Вьется локон золотой.

(1828)

Это восьмистишие исключительно емко по своему содержанию. Первые четыре стиха дают предельно

¹ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 62—63.

сжатое и точное описание Петербурга, раскрывающее двойственность, противоречивость столицы. Начальное двуступище основано на контрасте, на противопоставлении показной пышности, великолепия столицы и бедности и неволи, противопоставлении, развитием затем в «Медном всаднике». Город одновременно и «пышный» и «бедный», и «стройный» и проникнутый «духом неволи». Следующие две строки дополняют это ощущение северной столицы, в предельно сжатых образах характеризуют ее внешний облик: «свод небес *зелено-бледный*». В этом эпитете передано основное впечатление, основной признак петербургского неба, определяющего весь своеобразный колорит города. Скупыми, но тем самым особенно значимыми и запоминающимися определениями-существительными как бы подытожена эта характеристика неприятной северной столицы:

. Скука, холод и гранит.

Каждое из этих существительных заключает необычно емкую нагрузку, дает не только географическую и пейзажную характеристику, но и углубляет впечатление бесприютности, бесчеловечности чиновно-бюрократического императорского Петербурга. Ритмическое обособление каждого из этих существительных еще острее, настоятельнее усиливает этот смысл.

Контрастом к описанию холодной и угрюмой северной столицы, где царят неволя, холод, скука и гранит, является второе четверостишие, лирически тепленное иронией, глубоко интимным, личным признанием. Поэту становится «жаль немножко» всего этого при мысли о скорой разлуке со столицей, ее холодным гранитом, так как именно здесь ступала «маленькая ножка», именно здесь вьется золотой локоп. Бездушная холодность и скука этого сурового, недружелюбного городского пейзажа смягчаются и делаются милыми поэту, когда он думает о нежном и хрупком облике женщины, им любимой. Эта лирическая интонация, этот эмоциональный оттенок, хотя и

внешне прикрытые иронией, еще более усиливают внутреннюю взволнованность стихотворения. Именно легкость, воздушность женского облика так трогательно и нежно рисуется на фоне пышного и в то же время бедного и холодного гранитного города: ведь в душе поэта живет также и любовь к этому городу, по-своему величественному и прекрасному. Это интимное восприятие города, по мостовым которого «ходит маленькая ножка» (вероятно, Пушкин имел в виду А. А. Оленину, которой он тогда увлекался и чьи ножки, отличавшиеся изяществом, вызывали его восхищение), сразу же по-новому освещает весь пейзаж чопорно-холодной правительственной Северной Пальмиры, заставляет проникнуться чувством интимной близости с этим городом. Поэтому по-новому воспринимается и его пышность, и «стройный вид», и зелено-бледный «свод небес», впоследствии с такой драматической силой воспеты Достоевским и А. Блоком: «Все же мне вас жаль немножко». Это «немножко» (подчеркнутое вынесением в рифму) еще больше оттеняет проникновенную влюбленность поэта не только и не столько в хрупкий и нежный облик женщины, сколько в прекрасный, хотя и противоречивый и холодный («дух неволи») город, его необычайный пейзаж, его поразивший поэта «стройный вид».



Насколько внимательно относился Пушкин к каждому слову, видно из целого ряда его возражений и замечаний, вызванных упреками в неточности. Пушкин выступает здесь не только как поэт, но и как филолог, во всеоружии грамматических и филологических доказательств. Давая подробный и тонкий грамматический анализ форм и выражений, им употребленных, он замечает: «Вольно всякому хвалить и порицать все, что относится ко вкусу, — но критик ошибся, указывая на некоторые погрешности противу языка и смысла — и я решился объяснить ему правила грамматики и риторики не столько для собственной его пользы, как для назидания молодых словесни-

ков». Говоря о стихах Державина, Пушкин подчеркивает языковую необработанность его стиха: «Его гений думал по-татарски, а русской грамоты не знал за недосугом». Это пристальное внимание к грамматике, эта величайшая заботливость о правильности и чистоте языка проходят через все творчество Пушкина.

Архаисты-«беседчики» видели основу литературного языка в языке церковных книг, отстаивали преимущество «славянского языка» для поэзии. За этой языковой позицией стояла совершенно определенная реакционная политическая программа: «...желание некоторых новых писателей, — писал Шишков, — сравнять книжный язык с разговорным, то есть сделать его одинаким для всякого рода писаний, не похоже ли на желание новых мудрецов, которые помышляли все состояния людей сделать равными...»¹. По мнению Шихкова, нужно сохранить «язык веры», церковнославянских книг. Этой реакционной позиции Пушкин противопоставлял естественность и народность языка, смешение всех стилей в едином литературном языке, одинаково далеком и от церковнославянского высокого стиля шишковистов и от эстетизованного языка сентиментальной поэзии.

Пушкин отрицательно относится к тому сглаженному салонному языку дворянского общества, который создан был карамзинистами и противопоставлялся тяжеловесному и затрудненному, переобремененному церковнославянскими языку «славянороссов» из «Беседы». Этот светский жаргон, сыгравший свою положительную роль в дальнейшем обогащении русского литературного языка, к началу двадцатых годов уже потерял свое прогрессивное значение. Оторванный от живой народной почвы, от той стихии «просторечия», к которой карамзинисты относились отрицательно, он замыкался в кругу салонного красноречия, превращался в условный, изящный язык альбомных стихов. Декабрист и близкий друг

¹ А. С. Шихков. Собрание сочинений и переводов, ч. IV, СПб., 1825, стр. 74.

Пушкина Кюхельбекер писал по этому поводу в 1824 году: «Из слова же русского богатого и мощного силятся извлечь небольшой, благопристойный, приторный, искусственно тощий, приспособленный для немногих язык, un petit jargon de coterie (кружковый жаргон. — Н. С.)»¹. Против этого жаргона «для немногих» выступает и Пушкин, призывая слушать живую народную речь: «Вслушайтесь в простонародные наречия, молодые писатели, — говорил он, — вы в них можете научиться многому, чего не найдете в наших журналах». Он призывает учиться русскому языку у просвирен, замечая, что «разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований... не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым и правильным языком». Таким образом, Пушкина привлекает в языке народа не какая-либо экзотика словаря и образов, не лексическая грубость, а, наоборот, «чистота» и «правильность», то есть как раз те требования, которые он предъявлял и поэзии.

Однако эта «чистота», правильность языка далеки были и от того школьного «пуризма», от той мертвенной грамматической «правильности», которую навязывали языку «пуристы», представители официальной грамматической науки, требовавшие от писателей книжной правильности, педантического соблюдения школьных грамматических норм. Эти принципы сглаженного, грамматически правильного языка были наиболее отчетливо сформулированы Н. Гречем в «Учебной книге российской словесности» (1819). Греч писал: «Чистота требует, чтоб в язык не было вмешано ничего чуждого, из областных ли наречий или из иностранных языков. К сему принадлежат выражения обветшалые, провинциальные и слова и обороты чужестранные». Греч допускал употребление «некоторых простонародных слов» в «сочинениях шуточных», а из слов «обветшалых» делает ис-

¹ «Мнемозина», 1824, ч. II, стр. 38.

ключения для «выразительных слов языка славянского»¹.

Пушкин решительно выступает против этой языковой сглаженности, против ограничения языка кругом традиционно-литературного словаря, против его «бледности» и «вялости». Он приветствует «просторечие» баллад Катенина, к которому, по преданию, пришел со словами «побей, но выучи»; он приветствует реалистическую выразительность и народность языка, ломающего ограничительные рамки шишковистов и карамзинистов. Пушкин видит главную заслугу Катенина в том, что он первый ввел «в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные». «Простота и даже грубость выражения, сия «сволочь», заменившая «воздушную цепь теней», приветствуются Пушкиным в балладах Катенина, как преодоление искусственности и эстетизованно-поэтического языка Жуковского и карамзинистов.

Простота и точность пушкинского языка, реалистический характер его поэзии, может быть, с наибольшей отчетливостью сказались в романе в стихах «Евгений Онегин», этой энциклопедии русской жизни, по выражению Белинского. Здесь особенно широко Пушкин пользуется формами разговорной речи, здесь особенно отчетливо равнение слова на реалистическое изображение действительности, его адекватность по отношению к смыслу. Однако по существу то же отношение к слову, тот же словесный принцип осуществлены и в лирике Пушкина двадцатых — тридцатых годов. Вместе с тем Пушкин не отказывается от славянизмов и архаизмов. Карамзинисты объявили решительную войну славянизмам, Батюшков считал, что «язык наш не терпит славянизмов». Пушкин же широко ими пользуется. В стихотворении «Пророк» он передает вдохновенную, величественную речь поэта, пользуясь библеизмами и церковнославянизмами, сообразно со всем образом библейского пророка.

¹ Н. И. Греч. Учебная книга российской словесности. СПб., 1819, стр. 27.

Пушкин необычайно тонко чувствовал стилистический колорит, тональность, которые придают слогу слова, имеющие особенно интенсивную лексическую окраску — архаическую, профессионально жаргонную, экзотическую, разговорно-бытовую, «просторечную». Конечно, этот лексический колорит слова во многом исторически изменчив и в пушкинскую эпоху многие слова звучали иначе, чем в нашу. Так, Пушкин писал А. Бестужеву в 1823 году по поводу «отечественных звуков» таких слов, как «харчевня», «кнут», «острог», которые, по его мнению, могут испугать «нежные уши читательниц», воспитанных на карамзинской литературе, тогда как для нас многие из этих слов, именно в результате того, что они были введены Пушкиным, стали уже достоянием литературного языка и утратили грубость своего просторечия.

Обращаясь к общенациональному, народному языку, Пушкин разрушал те искусственные перегородки, которые ставились поэтикой классицизма. Деление на стили, предполагавшее прикрепленность каждого стиля к определенным жанрам, отводило для лирики прежде всего высокий, «напыщенный», по выражению Пушкина, стиль, преисполненный архаизмов и славянизмов и не допускавший внедрения в него просторечия. Пушкин ассимилирует в своей лирике разные стили, пользуясь в одном и том же стихотворении образами и словами самых различных языковых категорий. Это возможно было потому, что Пушкин точно рассчитывал соотношение лексической окраски каждого слова со всем контекстом, учитывая в то же время эффект столкновения слов разных лексических планов.

Пушкин не боится «прозаизмов», «прозаической» фактуры стиха и слова не только в «Евгении Онегине», но и в своей лирике. В стихотворении «Осень» он писал:

Я снова жизни полн — таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

Слово «организм», взятое из научно-«метафизического» языка, резко нарушало привычные поэтические

нормы, но в то же время оно подчеркивало право поэта на любое слово, отменяло принципиальное разграничение словаря «поэзии» и «прозы». Извинение его в «ненужном прозаизме» лишь еще больше подчеркивает эту *свободу* и естественность языка, бесстрашие Пушкина перед вовлечением в стих самых разнообразных лексических слоев, в тех случаях, когда это служит передаче соответствующего смысла и эмоционального тона стихотворения.

«Прозаизмы» широко вводились и до Пушкина. В частности, особенно свободно ими пользовался Державин. Так, уже в оде «Фелица» он вводит бытовые картины и бытовое «просторечие»:

Иль, сидя дома, я прокажу,
Играя в дураки с женой;
То с ней на голубятню лажу,
То в жмурки резвимся порой...

Однако для Державина это — «просторечие», низкий слог, «бурлеск», включаемый в высокий жанр для контраста, в сатирических целях, тогда как «прозаизмы» Пушкина лишены этой «бурлескности», нарочитой натуралистичности, они включаются естественно во весь стилистический строй стихотворения.

* * *

Утверждение и усиление реалистических тенденций в лирике Пушкина органически связаны с поворотом к реализму во всем его творчестве, особенно наглядно сказавшимся с конца двадцатых годов. Именно к этому времени Пушкин обращается к прозе, и лирические стихи начинают занимать в его творчестве меньше места. Однако, несмотря на это, лирические стихи тридцатых годов имеют особенно большое значение, открывая новую и, к сожалению, незаконченную страницу в его поэтическом наследии.

«Характерность и типичность, — указывает Б. В. Томашевский, — основные черты того нового литературного направления, к которому Пушкин пришел в середине 20-х годов. Эта новая литератур-

ная система, которую мы называем реализмом, но которая во время Пушкина не имела определенного названия, требовала новых стилистических средств... Пушкин вырабатывал реалистический стиль одновременно и в стихотворных и в прозаических произведениях на основе приближения стихотворной речи к прозаической»¹.

Конкретность и предметная «вещественность», свобода и простота обращения со словом сочетаются с углубленностью смысла, с зрелостью мысли, позволяющей Пушкину создать не просто пейзаж или бытовую, жанровую картину, а реалистический образ большой обобщенности, большого смыслового, идейного значения. Такова картина нищей, крепостной деревни в стихотворении «Румяный критик мой...» (1830), которая при всей своей скупости рисует жизнь крестьянина красноречивее, чем патетические слова. Говоря о мужике, принесшем в церковь гробик с умершим ребенком, Пушкин создает буднично-«прозаическую» картину:

Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал да церковь отворил.
Скорей! ждать некогда! давно бы схоронил!

Говоря о вторжении «прозы» в «поэзию», вовсе не следует полагать, что Пушкин «снижает» поэзию, отказывается от поэтических средств воздействия. Принцип «прозаического» описания не противостоял поэзии, а означал отказ от поэтической условности во имя правдивости, точности изображения. В данном случае Пушкин как бы передает речь самого мужика («Скорей! ждать некогда! давно бы схоронил»), тем самым характеризуя картину похорон не только с позиции автора, но и действующего лица стихотворения.

Точная, реалистическая конкретность образов,

¹ Б. В. Томашевский, «Вопросы языка в творчестве Пушкина». Сб. «Пушкин. Исследования и материалы», т. I. М.—Л., 1956, стр. 156—157.

бытовая простота словаря, разговорная естественность интонации — все это знаменовало вторжение «прозы» в «поэзию». Пушкин отказывается здесь от всякой искусственности, условности, пользуясь синтаксическими формами прозаической речи, ее бытовыми оборотами. Слово точно передает свойства и характер предмета. Эпитет служит лишь определением, усиливает впечатление бедности, нищеты, передает картину осенней поры: «избушек ряд *убогий*», «два *бедных* деревца», «*серые* тучи», «*дождливая* осень».

Потрясающая деталь, завершающая всю картину нищеты и беспросветности, — слова «*мужика*», который «несет под мышкой гроб ребенка», на этом суровом осеннем фоне приобретают еще более мрачный и безнадежный смысл. На то, чтобы горевать, нет времени: «Скорей! ждать некогда! давно бы схоронил». Прозаическая прямота изложения, разговорная естественность интонации были необычны для поэзии той эпохи. Да и в тогдашней прозе они своим суровым реализмом, своей жизненной правдивостью показались бы смелыми.

Слово у Пушкина реалистически точно: ряд *убогих* избушек, *отлогий* скат равнины, *низкий* забор, *размокшие* листья на дереве, на дворе «живой собаки нет». Такой скупости красок, такой предельной правды каждого слова мы, пожалуй, не найдем ни у одного из русских поэтов вплоть до Некрасова. Ни Боратынский, ни Тютчев не показали нам русскую природу с таким знанием и чувством народной жизни. Слово получило здесь свое реальное значение. Оно воздействует не эмоциональными оттенками, не традиционной поэтичностью, а тем, что точно называет самые предметы, независимо от того, входили ли эти слова в поэтический обиход или нет. Мы бы теперь сказали, что слово «вторгается в жизнь», становится обличительным документом, безжалостным в своей жизненной обнаженности.

Скупой простотой и вместе с тем глубокой проникновенностью отличаются картины природы, которые дает Пушкин в стихотворениях «Осень», «Зимняя дорога», «...Вновь я посетил...» и др.

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей,
Дохнул осенний хлад, дорога промерзает,
Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл; сосед мой поспешает
В отъезжие поля с охотою своей,
И страждут озими от бешеной забавы,
И будит лай собак уснувшие дубравы.

(«Осень»)

Но эти правдивость и конкретность свойственны не только описаниям природы, но и передаче внутренних переживаний чувств и мыслей поэта. Та же замечательная выверенность образа, точность словоупотребления, а главное, естественность поэтического языка, словаря, интонации и в стихах, передающих наиболее глубокие и личные переживания поэта. Здесь целая гамма различных стилистических «гармонизаций», соответствующих смысловой направленности и эмоциональной тональности стихотворений. Элегические раздумья, подкупающие ясностью образа, мелодичностью и гармонией стиха:

Я думал, сердце позабыло
Способность легкую страдать,
Я говорил: тому, что было,
Уж не бывать! уж не бывать!

(«Я думал, сердце позабыло»)

Напряженная страстность и обнаженность чувства, выражающиеся в эмоциональной тональности образов, в взволнованной и патетической интонации, превращают стих в драматический монолог:

Но я любим... Наедине со мною
Ты так нежна! Лобзания твои
Так пламенны! Слова твоей любви
Так искренно полны твоей душою!

(«Простишь ли мне ревнивые мечты»)

Как отмечает В. В. Виноградов, в последний период своего творчества Пушкин «тонко и глубоко разрабатывает вопрос о признаках, составе и пределах русской народно-характеристической семантики и идиоматики, о национально-поэтическом колорит-

те речи. В этом отношении характерны такие словарные замены: «краснощекому здоровью», вместо: «в честь веселого здоровья» или «в честь румяному здоровью» («Бог веселый винограда»). Пушкин возвращает слову простоту и полноту отражения действительности. Недаром Проспер Мериме восхищался и поражался библейской простотой выражения: «Родила ль Екатерина...» в «Пире Петра Великого». Со второй половины двадцатых годов в поэтическом языке Пушкина предметная, реальная обоснованность словоупотребления все углубляется¹.

Реализм слова у Пушкина при всей своей конкретности чрезвычайно далек от натурализма (или, в терминологии того времени, «теньерства»). Пушкин не эмпирик, не бытописатель, фиксирующий отдельные детали, штрихи и факты и не умеющий подняться до их осмысления и обобщения. В лирике Пушкин передает ту «обобщенность» своих переживаний и ощущений, которая перестает быть индивидуальным, субъективным переживанием, а обладает уже чертами типичности и делает его стихи понятными и волнующими для самых различных читателей.

Пушкин принципиально враждебен натурализму и эмпиризму. В этом отношении весьма показателен его отрицательный отзыв о философском эмпиризме в статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности...» (1836). В ней Пушкин приветствовал то обстоятельство, что «теория наук освободилась от эмпиризма, возымела вид более общий, оказала более стремления к единству». При всей конкретности образы Пушкина всегда обобщенны, всегда раскрывают глубокий внутренний смысл, создают целостную картину, обобщающую или внутренние переживания поэта, или конкретное воплощение его мысли.

Эту слитность мысли и образа, эту смысловую ответственность и весомость каждого слова можно видеть в любом стихотворении Пушкина. Достигается она точностью словоупотребления, тщательным подбором смысловых оттенков слова, выверенностью его

¹ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 109.

лексической окраски, соотносённостью каждого слова со всем контекстом. В поэзии Пушкина осуществлено идеальное слияние «формы» и «содержания», благодаря чему «снимается» вопрос о «форме», являющейся словесной оболочкой идеи. Возьмем в качестве примера заключительные четверостишия стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных»:

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Здесь каждое слово точно соответствует понятию. Пушкин не дает метафорической цепи, не дает и эмпирически-конкретизованных образов. В каждом слове учтены его оттенки, и в то же время слова выступают в своей точной предметной функции в системе всего стихотворения. «Милый предел», «гробовой вход», «равнодушная природа» — все это образы, точно соотносящиеся со смыслом, но они не обозначают единичных конкретных предметов. И «милый предел», и «гробовой вход», и «равнодушная природа» не являются личными, субъективными представлениями Пушкина; благодаря своей широкой всеобщности они применимы к самым разнообразным людям, местам и ситуациям. Точно так же и весь смысл, вся символика этого стихотворения раскрываются одновременно и в конкретно-биографическом плане жизни Пушкина и в том обобщенном философском значении, которое приобретает это стихотворение.

Полностью принцип реализма слова Пушкин смог осуществить лишь в стихах второй половины двадцатых — начала тридцатых годов, имея уже за плечами опыт первых глав «Евгения Онегина», преодолев воздействие романтизма с его эмоционально-субъективным отношением к языку. Реализм словесного метода Пушкина в умении выразить словом объективно-

значимое содержание, в преодолении традиционно-поэтической эмблематики, столь характерной для поэтов-предшественников, а во многом и современников Пушкина. Слово всегда означает у него точный, предметный комплекс смыслов, полностью сохраняя свою коммуникативную функцию, будучи в то же время наделено всем богатством эмоциональных и семантических оттенков. Слово у Пушкина вместе с тем выступает уже и в качестве речевой характеристики персонажей его стихов («Пророк», «Гусар» и др.). В этом отношении Пушкин осуществлял в поэзии принципы, во многом шедшие от прозы. Пушкин здесь непосредственный предшественник Некрасова, развившего и продолжившего реалистическую направленность лирической речи Пушкина.

В основе языковой структуры пушкинского стиха лежит логическая ясность и реализм мировосприятия. Образ, метафора, сравнение вырастают на этой основе не как декоративное украшение, не как узоры слов, оторванных от их конкретного значения, а как его выражение. Реализм поэтического слова у Пушкина в «необыкновенном искусстве немногими чертами означать весь предмет», как говорил об этом свойстве Пушкина Гоголь. Образ сохраняет у него свою эмоциональную окрашенность, но не отрывается от понятия, подчинен всему замыслу стихотворения. Во взаимопроникновении звуковой формы, эмоции и смысла, в их внутренней гармонии секрет совершенства и глубины поэтического слова Пушкина.

О РИФМЕ

Ты любишь рифмы гордый звон.

А. Пушкин

В стихотворении «Прозаик и поэт» (1825) Пушкин-поэт писал, обращаясь к прозаику:

О чем, прозаик, ты хлопчешь?
Давай мне мысль, какую хочешь:
Ее с конца я заострю,
Летучей рифмой оперю,
Вложу на тетиву тугую,
Послушный лук согну в дугу,
А там пошлю наудалую,
И горе нашему врагу!

Пушкин с особенной полнотой выразил здесь свое отношение к стиху и рифме как одному из важнейших его компонентов. Рифмованный стих заостряет мысль, «летучая рифма» придает ему легкость, завершенность.

Рифма для Пушкина не внешнее украшение стиха, а его важнейший конструктивный элемент, несущий смысловую и композиционную функцию. «За-

вострья» «с конца» стих, рифма подчеркивает выраженную в нем мысль и в то же время, выделяя границы стиха, способствует его строфической организации.

То большое значение, которое придавал Пушкин рифме, сказалось и в его многократных упоминаниях о ней, рассеянных в стихах поэта. Пушкин постоянно возвращается к вопросу о рифме, к тому значению, которое она имеет в стихе. Он посвящает рифме свое незаконченное стихотворение 1828 года — «Рифма — звучная подруга». По сравнению с тем, как характеризуется рифма в стихотворении «Прозаик и поэт», здесь она определяется прежде всего как музыкальный, эвфонический элемент стиха, усиливающий его гармоническое звучание:

Рифма — звучная подруга
Вдохновенного досуга,
Вдохновенного труда,
Ты умолкла, онемела;
Ах, ужель ты улетела,
Изменила навсегда!

В прежни дни твой милый лепет
Усмирял сердечный трепет —
Усыплял мою печаль;
Ты ласкалась, ты манила
И от мира уводила
В очарованную даль.

Ты бывало мне внимала,
За мечтой моей бежала,
Как послушное дитя;
То, свободна и ревнива,
Своенравна и ленива,
С нею спорила шутя.

Рифма определяется здесь, прежде всего, в своем звуковом отношении: «звучная подруга», «милый лепет», она «усыпляет» печаль, «ласкается». Пушкин любил такую звучную и мелодическую рифму. В этом стихотворении самая система расстановки рифм, преобладание женской рифмы придают ласкающую гармонию, напевность стиху. В каждой строфе из шести стихов за двумя парными женскими рифмами следу-

ет мужская. Такая композиционная повторяемость еще более усиливает мелодическое, музыкальное значение рифмы.

Еще раньше, в 1821 году, в стихотворении «К моей чернильнице» Пушкин писал о своем творческом процессе, особенно выделяя в нем роль рифмы:

...под вечер, когда
Перо по книжке бродит,
Без вялого труда
Оно в тебе находит
Концы моих стихов
И верность выраженья;
То звуков или слов
Нежданное стечение,
То едкой шутки соль,
То правды слог суровый,
То странность рифмы новой,
Неслышанной дотоль...

По мнению поэта, рифма способствует и «верности выражения», и подчеркивает «шутки соль», и помогает острее, доходчивее ощутить поэтическое своеобразие формы («странность рифмы новой»).

Пушкин любил и ценил «гордый звон» рифмы, своим чеканным повтором замыкавшей стихотворную строку. Рифма для него средство организации стиха — смысловой и фонетической. Она придает завершенность стихотворной строке, она оттеняет ее смысловое единство и в то же время определяет ритмическую и синтаксическую композицию стихотворения. Однако пристальное внимание Пушкина к рифме, к музыкально-фонетической и ритмической окрыленности своего стиха никогда не переходило в любовование рифмой. Его поэзия далека от той подчеркнутости и изысканности рифм, которая отличала позднее поэзию символистов или акмеистов.

Пушкин называл рифму своей «прислужницей», но в то же время жаловался, когда в процессе творчества «ко звуку звук нейдет», когда стих, не окрыленный звонкой рифмой, «вяло тянется»:

...беру перо, сию: насильно вырываю
У музы дремлющей несвязные слова.

Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной:
Стих вяло тянется, холодный и туманный.

При помощи рифмы Пушкин как бы из мрамора высекает точные, прозрачные строфы, удивительно гармонические по своему синтаксическому построению. Рифма у Пушкина не назойлива, но вместе с тем она логически и фонетически скрепляет стих. Композиционная роль рифмы особенно наглядна в стихотворениях небольшого объема, эпитаграммах например:

Охотник до журнальной драки,
Сей усыпительный зоил
Разводит опиум чернил
Слюною бешеной собаки.

Здесь одна фраза, одно предложение, но логически нерушимое его построение, его законченность, отточенность смыслового и синтаксического строя усилены, подчеркнуты опоясывающей рифмой, замыкающей весь период.

В «Разговоре книгопродавца с поэтом» Пушкин выделяет значение рифмы как основы ритмической и смысловой композиции, упорядочения стиха:

И тяжким, пламенным недугом
Была полна моя глава;
В ней грезы чудные рождались;
В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались.
(Курсив мой. — Н. С.).

Признание важной композиционной роли рифмы, как организующего начала стиха, «замыкающей» смысловое и метрическое его членение, важно в том отношении, что противостоит пониманию рифмы как некоего внешнего формального украшения стиха. Рифма придает строгость и точность смыслу, содержанию, она не только элемент звуковой гармонии, «инструментовки» — вот основное теоретическое положение Пушкина, осуществлявшееся им и на практике.

Композиционная роль и система рифмовки у Пушкина весьма разнообразны. Не прибегая к наро-

читой подчеркнутости, он пользуется различными строфическими построениями. Рифме в организации строфы принадлежит ведущая роль. Вопрос о значении рифмы для композиции строфы, ее строфической роли подробно разработан в статье Б. В. Томашевского «Строфика Пушкина», показавшего, что в лирике Пушкина почти всегда сохранялась жанровая традиция строфы, ее прикрепленность к определенному жанру, тематике, эмоциональной окраске¹. Это сказалось и в использовании рифмы, как основного организующего строфу фактора, и в то же время в традиционности рифмовки, определявшейся жанром стихотворения, принятым в данном жанре композиционным построением строфы.

Наиболее часто Пушкин пользуется самой распространенной системой рифмовки — чередованием перекрестных мужских и женских рифм. Но в ряде случаев он прибегает и к рифмовке композиционно более сложной и оригинальной. Это обычно в стихотворениях, в которых композиционной единицей является шестистрочная строфа. Вот торжественно-повествовательная балладная строфа «Песни о вещем Олеге». Даже ее некоторая тяжеловесность и громоздкость великолепно передают летописную торжественность повествования. Строфа состоит из шести стихов: первые четыре образуют обычное четверостишие с перекрестными рифмами, а два заключительных стиха с парной мужской рифмой звучат как эпический рефрен, замыкают тематическое содержание строфы:

Как ныне собирается вещей Олег
Отмстить неразумным хозарам
Их села и нивы за буйный набег
Обрек он мечам и пожарам
С дружиной своей, в цареградской броне,
Князь по полю едет на верном коне.

Рифма как бы оттеняет здесь зрительную картину похода Олега, выделяет самый образ Олега.

¹ См. сб. «Пушкин. Исследования и материалы», т. II. М.—Л., 1958, стр. 49—133.

Иной характер приобретает рифма в стихотворении «Перед гробницею святой». Два первых стиха в нем имеют общую смежную рифму (мужскую), а следующее за тем четверостишие — перекрестную (ж-м-ж-м):

Перед гробницею святой
Стою с поникшею главою..
Все спит кругом; одни лампы
Во мраке храма золотят
Столбов гранитные громады
И их знамен нависший ряд.

Выделение в замкнутый рифмой смысловый ряд начального двустихия придает большую торжественность поэтическому повествованию, подчеркивает значительность лирической темы, сформулированной в первом двустихии и раскрываемой в дальнейших четырех стихах строфы.

Пушкин относительно редко отступает от наиболее простой и распространенной системы рифмовки (перекрестных или парных рифм). Но там, где он отступает, рифма приобретает новую выразительную функцию. Вот стихотворение «В последний раз твой образ милый», в котором введен дополнительный повтор женской рифмы путем удвоения рифмы в третьем и четвертом стихах строфы¹. В пятистрочной строфе этого стихотворения рифма звучит музыкальным аккордом, усиливает, оттеняет впечатление предшествующего стиха, придает романский, напевный характер всей строфе:

В последний раз твой образ *милый*
Дерзаю мысленно ласкать,
Будить мечту сердечной *силой*
И с негой робкой и *унылой*
Твою любовь вспоминать.

Вообще же Пушкин сравнительно редко прибегает к усложненной строфической композиции, выделяющей рифму, придающей ей особенно значитель-

¹ Эта же система рифмовки повторена в стихотворении «Паж или пятнадцатый год».

ную композиционную роль. Таково, например, стихотворение «Обвал»:

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы,
 И ропщет бор,
И блещут средь волнистой мглы
 Вершины гор.

Здесь вся композиция строфы, весь ее ритмико-синтаксический рисунок передают впечатление от горного обвала, приобретают особую смысловую значимость и изобразительность. Этой звуковой изобразительности подчинена и рифма — полностью мужская, что создает ощущение ударов, нарастающего гула, шума обвала. Кроме того, повторенная четыре раза рифма («скалы» — «валы» — «орлы» — «мглы») и две рифмы («бор» — «гор») в укороченных двустопных стихах, резко выделяющихся на фоне четырехстопного ямба, оттеняют внутреннее развитие образа, динамику самого повествования.

Однако таких изобразительно-ритмических композиций, особо подчеркиваемых рифмой, в лирике Пушкина сравнительно немного. Следует напомнить еще «Эхо», где также самая тема стихотворения диктовала своего рода ритмически-звуковой образ, усиленный четырехкратным повторением одинаковой мужской рифмы:

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубят ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —
 На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
 Родишь ты вдруг.

Здесь в основном повторяется ритмическая схема и композиция «Обвала».

Можно привести еще примеры необычной для Пушкина строфики и связанной с нею системы рифмовки, но чаще всего это будут переводы. Таковы его переводы из Мицкевича «Воевода» и «Будрыс и его

сыновья». В «Будрысе» сохранена внутренняя рифма, обычно в стихах самого Пушкина не встречающаяся:

Три у Будрыса сына, как и он, три литвина.
Он пришел толковать с молодцами.
«Дети! седла чините, лошадей проводите
Да точите мечи с бердышами».

Но повторяем: такие случаи — исключение для Пушкина. Он не стремится подчеркнуть, выделить рифму строфической композицией, а тем более не стремится к разнообразию строфических построений, используя лишь самые классически строгие, оправдавшие себя: терцины, октаву. Да и то пользуется он ими очень редко.

Рифма у Пушкина всегда соотнесена со всем смыслом стихотворения. В этом отношении Пушкин твердо усвоил заповедь классицизма, провозгласившего устами Буало:

...рифма не должна со смыслом жить в разладе;
Меж ними ссоры нет и не идет борьба:
Он властелин ее, она — его раба.

Этим смысловым принципом и руководился Пушкин, выбирая ту или иную систему рифмовки. В «Эхо» и «Обвале» рифма подчеркивала ритмически-интонационную изобразительность стиха, передававшую его смысловой характер. В других случаях рифма вносит композиционное равновесие, утверждая логическую и синтаксическую разграниченность стихов или, наоборот, связывая их попарно. Парная рифма, в ряде случаев применяемая Пушкиным, объединяет соседствующие стихи в смысловое единство, придает им смысловой параллелизм:

В младенчестве моем она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила;
Она внимала мне с улыбкой, и слегка
По звонким скважинам пустого тростника
Уже нангрывал я слабыми перстами
И гимны важные, внушенные богами,
И песни мирные фригийских пастухов.
С утра до вечера в немой тени дубов
Прилежно я внимал урокам девы тайной;

И, радуя меня наградою случайной,
Откинув локоны от милого чела,
Сама из рук моих свирель она брала.
Тростник был оживлен божественным дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем.

(«Муза»)

Здесь существенна композиционная роль рифмы. При пространной фразе, охватывающей несколько длинных многостопных стихов, рифма отчетливо обозначает границу стиха и в то же время сковывает длинный синтаксический период в ритмически монолитное единство. На четырнадцать стихотворных строк в стихотворении всего три периода, отделенные точками. Причем последнее, заключительное двустопное является и синтаксически цельным, замкнуто, как эпиграмма.

Слово в рифме, сочетаясь с созвучным словом, приобретает в фразе особенно большое значение, подчеркивает смысловое движение стиха. Оно получает дополнительную смысловую нагрузку, становится как бы смысловым рычагом стиха. Рифмы возникают как слова-образы, слова-идеи, в результате которых слагаются стихи.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут... —

писал Пушкин в стихотворении «Осень».

«Осень» написана октавами, в которых рифмы составляют сложный узор (*авававсс*), однако для Пушкина это не эффектная игра рифмой, а упорядочение построения сложного предложения, приобретающего благодаря рифме композиционную организованность и ясность.

В. Брюсов, рассматривая стихотворение «Пророк», отметил ведущий принцип рифмовки у Пушкина как подчинение рифмы «общей инструментовке стихотворения»: «В то время, как в нашей новейшей поэзии (у футуристов и др.), — писал Брюсов, — рифма получила самодовлеющее значение, чем объясняется господствующая роль опорной согласной, у Пушкина рифма входит в общий звуковой ряд стиха, и ее

бпорная согласная подчиняется звукописи предшествующих слов»¹. Так, рифма «зеницы» — «орлицы» фонетически подготовлена уже началом строки: «Отверзлись вещие зеницы», в котором уже наличествуют «з» «щ», повторенные в слове «зеницы» (вместо «щ» — «ц»), или рифма «змеи» — «мои» подготовлена всем двуступнем:

И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои..

(ж-м-з-м-з-м-м).

Однако это наблюдение Брюсова требует известного ограничения, так как Брюсов рассматривает рифму прежде всего как элемент «инструментовки», как фонетическую сторону стихотворения, вне ее смысловой роли.

Следует отметить, что характер рифм, их словесная окраска у Пушкина обычно строго подчинены всему смыслу и стилю стихотворения. Таковы рифмы в балладе «Утопленник», которые не могли бы фигурировать в стихотворении другого жанра и стиля. Умышленно подчеркнутая «простонародная» рифма связана здесь со всем жанром народной баллады, со всей ее лексической окраской:

«Врите, врите, *бесенята*, —
Заворчал на них отец, —
Ох, уж эти мне *робята!*
Будет вам ужо мертвец!

Суд наедет, отвечай-ка;
С ним я ввек не разберусь;
Делать нечего; хозяйка,
Дай кафтан: уж поплетусь...»

В рифму здесь отнесены слова, лексически характерные для «просторечия» своей народной окраской («бесенята» — «робята», «разберусь» — «поплетусь»), определяющие стилевую тональность стихотворения. Кроме того, балладная разговорность стиха усилена контрастной богатой рифмой «отвечай-ка» — «хозяй-

¹ В. Брюсов. Мой Пушкин. М., 1929, стр. 296.

ка»), обычно редко употребляемой Пушкиным, а также «хозяин» — «Каин», «по калачу» — «поколочу», «э-вот» — «невод».

Иной логический характер рифм в таком стихотворении, как «Кинжал», в котором гражданственная политическая тематика декабризма выражена в образах и аналогиях античности. Это нашло отражение в вынесении в рифму имен и слов античности: «Немезиды» — «обиды», «Рубикон» — «закон», «Аиду» — «Эвмениду». Учитывая повышенную смысловую роль рифмы, в данном случае особенно важно отметить античное ее звучание, окрашивающее все стихотворение.

Это наиболее показательные примеры специфической лексической окраски стихотворения, которую подчеркивает рифма. Чаще же всего Пушкин не акцентирует лексической окраски рифмы, как и вообще он избегает в своей лирике всякого форсированного ее подчеркивания. Пушкин видел совершенство рифмы в ее мотивированности, уместности, смысловой весомости. Именно об этом он говорит в письме к И. И. Дмитриеву от 14 февраля 1832 года: «Вы должны любить рифму, как верного слугу, который никогда с Вами не спорил и всегда повиновался Вашим прихотям».

Рифмы для Пушкина не просто концевые созвучия, не только элемент «инструментовки», эвфонии, но и слова, понятия, «опорные» в смысловом отношении. Слова, относимые в рифму, чаще всего подчеркивают весь смысловой контекст. Это особенно наглядно видно из самого процесса пушкинского творчества, метода его работы над стихом. В незавершенных стихотворениях мы постоянно встречаемся у Пушкина с этими «опорными» словами-рифмами, хотя текст, им предшествующий, пропущен. Например:

Колокольчик небывалый
У меня звенит в ушах,
На заре алой,
Серебрится снежный прах.

(«Стрекотунья белобока»)

Или:

Животворящая святыня,
Земля была б без них мертва
Как пустыня
И как алтарь без божества.

(«Два чувства дивно близки нам»)

В рифму Пушкин выделяет чаще всего не случайно созвучное слово, а слова, наиболее значимые в фразе, определяющие смысл стихотворения, поскольку рифмовка этих слов еще более подчеркивает их смысловую значимость:

Бурной жизнью утомленный,
Равнодушно бури жду:
Может быть еще спасенный,
Снова пристань я найду..
Но, предчувствуя разлуку,
Неизбежный грозный час,
Сжать твою, мой ангел, руку
Я спешу в последний раз.

«Утомленный», «жду», «спасенный», «найду», «разлуку», «час», «руку», «раз» — все это наиболее значимые слова, несущие основную смысловую, да и эмоциональную нагрузку! По ним легко проследить все смысловое развитие стихотворения.

В послании в Сибирь («Во глубине сибирских руд») также выделены в рифму наиболее значимые по смыслу и теме, наиболее эмоционально насыщенные слова: «руд», «труд», «терпенье», «стремленье». Или:

Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут — и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.

Здесь в рифму попадают такие важные для смысла слова-символы, как «свобода», «падут» (оковы). Конечно, это выделение в рифму наиболее значимых слов или слов с подчеркнута эмоциональной лексической окраской не является правилом. Речь идет лишь о тенденции, о принципе рифмовки (при неизменном следовании этому принципу получилось бы утомительное однообразие).

При отнесении в рифму местоимения или мало-значущей частицы эти наименее значимые слова благодаря ритмико-синтаксическому строю и положению в рифме могут приобрести новый, значительный, обычно им несвойственный смысл:

Пустое вы сердечным ты
Она, обмолвись, заменила,
И все счастливые мечты
В душе влюбленной возбудила.

Здесь «ты» приобретает особую смысловую нагрузку, особую значимость.

Семантическая и лексическая подчеркнутость рифмы нередко определяет всю лексическую окраску, тональность стихотворения, его стилевую доминанту. Так, например, стихотворение «Надеждой сладостной младенчески дыша» является философским размышлением о жизни, о бренности бытия. В его словесной ткани особенно заметно тяготение к отвлеченному рассуждению, философическому обобщению конкретных явлений. Это нашло свое отражение и в рифмах, где часто встречаются такие отвлеченные слова, как *душа, вечны, бесконечны, мир, кумир* и т. д.

Иное дело стихотворение «Телега жизни», в котором Пушкин свои философические раздумья передает в подчеркнута фамильярно-разговорной форме. Опять-таки и здесь, в самом характере рифм, проявилась эта лексическая окраска стихотворения — в словах нарочито бытового обихода и значения: «облучка», «телегу», «дуралей» — и даже в нецензурном выражении в рифме к глаголу «сломать». Такой рифмой подчеркнута фамильярно-бытовая лексическая окраска стихотворения.

Пушкин отрицательно относился к рифме излишне вычурной, экзотически необычной. В своем киевском дневнике 1821 года он записывает по поводу стихов кн. П. А. Вяземского: «Читал сегодня послание князя Вяземского к Жуковскому. Смелость, сила, ум и резкость; но что за звуки! «К кому был Феб из русских ласков» — неожиданная рифма «Херасков» не

примиряет меня с такой какофонией». Гармония стиха, его фонетическая упорядоченность не мирятся в представлении Пушкина с «какофонией», со столкновением неблагозвучных скоплений согласных, с искусственной расстановкой слов в стихе, вызванной подобной рифмой. Пушкин говорит здесь о стихах Вяземского:

Не столько труд тяжел в Нерчинске рудокопу,
Как мне, поймавши мысль, подвесьте ее под стопу,
И рифму залучить к перу на острие.
Ум говорит одно, а вздорщица свое.
Хочу ль сказать, к кому был Феб из русских ласков,
Державин рвется в стих, а попадет Херасков!¹

Для самого Пушкина подобного расхождения между «умом» и «вздорщицей» рифмой не существовало. Рифма была у него всецело подчинена «уму», то есть всей смысловой системе стихотворения, нигде не «торчала», не попадала в стих из-за своей звуковой оригинальности или новизны. Рифма должна быть не только всецело подчинена смыслу стихотворения, но и естественно, просто, без натяжек и нажима оттенять его благозвучие. По поводу приведенного выше отзыва Пушкина и его понимания значения рифмы писал Вяземский много лет спустя, вспоминая впечатление, произведенное на Пушкина посланием «В. А. Жуковскому». «В стихах моих, — писал П. Вяземский, — я нередко умствую и умничаю. Между тем полагаю, что если есть и должна быть поэзия звуков и красок, то может быть и поэзия мысли. Все эти свойства и недостатки побудили Пушкина в тайных заметках своих (речь идет о приведенном выше отрывке из дневника Пушкина. — Н. С.) обвинить меня в *какофонии*: уж не слишком ли?.. Воля Пушкина, за благозвучность стихов не стою, но и ныне не слышу *какофонии* в помянутых стихах. А вот в чем дело: Пушкина рассердил и огорчил я другим стихом из этого послания, а именно тем, в котором говорю, что *язык наш рифмами беден* — «Как хватило в тебе духа, —

¹ П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. III. СПб., 1880, стр. 226—227.

сказал он мне, — сделать такое признание?» — Оскорбление русскому языку принимал он за оскорбление, лично ему нанесенное»¹.

Пушкин никогда не гонится за нарядной, неожиданной или экзотической рифмой. Его рифмы не навойливы, не навязчивы. Отрицательное отношение Пушкина к рифме, как к украшению, как к чему-то внешнему, орнаментальному, особенно явственно сказалось в оценке роли рифмы во французской поэзии. В набросках статьи (1834), сравнивая русскую литературу с французской, Пушкин писал: «Когда в XII столетии под небом полуденной Франции рифма отозвалась в прованском наречии, ухо ей обрадовалось. Трубадуры стали играть ею, придумывать для нее всевозможные изменения стихов, окружили ее самыми затруднительными формами. Таким образом изобретены рондо, вирле, баллада и триолет. Но ум не может довольствоваться одною игрою звуков; чувство требует чувства; воображение — картин и рассказов». Таким образом, когда рифма становится самоценной игрой звуков, внешним украшением, Пушкин осуждает ее.

Поэтому столь часты у Пушкина (как и у других поэтов) глагольные рифмы: «снедает» — «замирает», «бродит» — «возводит», «бодришь» — «глядишь» («Ты вянешь и молчишь...»), рифмовка существительного с существительным и прилагательного с прилагательным. Но эта естественность, простота рифмы у Пушкина сочетаются с ее эпиграмматичностью: она выделяет, заостряет смысл того двух- или четырехстишия, которое композиционно обрамляется рифмой.

Пушкин нередко пользуется и неожиданной рифмой: «дорога» — «Квиорога» («Генералу Пушкину»), «балагура» — «Коленкура» («Сегодня я поутру дома»), «Леты» — «одеты» («Прозерпина»). Нетрудно заметить, что в большинстве случаев эти рифмы основаны на фамилиях и именах, которые рифмуются со сходно звучащими словами. Единичность этих фа-

¹ П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. I. СПб., 1878, стр. XIII.

милий создает неожиданность рифмы, ее своеобразие. Во всех других случаях Пушкин редко прибегает к неожиданно далекой рифме, хотя и иронизировал над уже сложившимися штампами:

Читатель ждет уж рифмы — розы.
Так на, бери ее скорей!

Было бы, однако, упрощением выводить какие-то нормы и правила для пушкинской рифмовки. Ведь самый характер рифмы меняется в зависимости от жанра и стиля стихотворения. Если в большинстве своих лирических стихов Пушкин избегает подчеркнутой, резкой лексической окрашенности рифм, то в стихах сатирического характера или в иронических дружеских посланиях и экспромтах он охотно прибегает к неожиданной комической или даже каламбурной рифме.

Неожиданная, «богатая» рифма чаще всего встречается у Пушкина в шуточных или юмористически подчеркнутых стихотворениях, в стихах, включенных в его дружеские письма:

У Гальяни иль Кольони
Закажи себе в Твери
С пармазаном макарони,
Да яичницу свари.

На досуге отобедай,
У Пожарского в Торжке,
Жареных котлет отведай
И отправься налегке.

(«Из письма к С. А. Соболевскому»)

Дальше в этом стихотворении такие редкие рифмы, как «форели» — «посинели», «вели» — «шабли», «крестьянок» — «баранок», «Валдай» — «поезжай». Так, в домашних стихах в письме к Великопольскому Пушкин прибегает к неожиданной рифме: «довелось» — «штосс»¹. Редкая, «богатая» рифма у Пуш-

¹ Следует отметить, что старое произношение было не «довелось», а «довелос», особенно московское, на основе которого, собственно, и возникло петербургское, так что Пушкин не пренебрегает конечной согласной.

кина обычно не имеет вычурного искусственного характера: «алым» — «покрывалом», «лист» — «журналист», «Екатерины» — «вершины», а нередко приобретает и пародийный характер: «кипит» — «Питт».

Помимо смысловой, композиционной роли рифма сохраняет у Пушкина и свою гармоническую, музыкальную природу, обогащая фонетическое звучание стиха. Напомним стихотворение «Талисман», в котором в каждой из четырех строф проходит рифма «талисман», завершающая строфу:

Там, где море вечно плещет
На пустынные скалы,
Где луна теплее блещет
В сладкий час вечерней мглы,
Где, в гаремах наслаждаясь,
Дни проводит мусульман,
Там волшебница, ласкаясь,
Мне вручила талисман.

Здесь рифма «плещет» — «блещет», «ласкаясь» — «наслаждаясь» своим фонетическим благозвучием перекличкой «щ» или «л», «п» и «б», «ая» — «ая» как бы передает мягкий, убаюкивающий шепот прибоя.

Это звуковое значение рифмы, ее тесная связь со всем фонетическим строем стихотворения неизменно присутствуют у Пушкина. Смысловая конструирующая роль рифмы сочетается у Пушкина с его стремлением к гармонии, со звуковой, эвфонической организацией стиха. Возьмем, например, четверостишие:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она...

Перекличка сочетания «ан» — «на» («туманы» — «луна», «поляны» — «она») и «п» (пе-по-пе) придает внутреннюю цельность стиху, подчеркивает его общий смысл.

В стихотворении 1830 года «Рифма» Пушкин еще раз отмечает роль рифмы в гармоническом строе

стиха, ее организующее смысловое и в то же время музыкальное значение:

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пенея.
Феб, увидев ее, страстию к ней воспылал.
Нимфа плод понесла восторгов влюбленного бога;
Меж говорливых наяд, мучась, она родила
Милую дочь. Ее приняла сама Мнемозина.
Резвая дева росла в хоре богинь-аонид,
Матери чуткой подобна, послушна памяти строгой.
Музам мила; на земле Рифмой зовется она.

Я не имею возможности дать здесь исчерпывающий анализ пушкинских рифм, это требует особого монографического исследования. Следует лишь остановиться на вопросе о фонетической точности рифмы у Пушкина. Ведь самое понятие рифмы допускает различную степень ее фонетической точности — от совпадения опорной согласной и последующих гласных и согласных и кончая ассонансами, приблизительными созвучиями. Для Пушкина и его эпохи обязательна точная рифма, отличающаяся близостью созвучия, тогда как в лирике начала XX века мы имеем чаще всего дело с ассонансами. Однако Пушкин не стремился к подчеркнуто точной рифме, к совпадению опорных согласных. Для него прежде всего характерны рифмы, в которых совпадают ударная гласная и стоящие за ней согласные: «Константина» — «дружина», «ратной» — «булатной», «страх» — «воротах» («Олегов щит»).

В. Жирмунский в книге «Рифма, ее история и теория» различает следующие четыре категории неточных рифм: «1) несовпадения в области согласных при одинаковых гласных (ассонанс), 2) несовпадения ударных гласных при одинаковых согласных (ассонанс), 3) несоответствия в числе слогов рифмы (неравносложные рифмы), 4) несоответствия в расположении ударений (неравноударные рифмы)»¹. Пушкин избегал ассонансов, хотя и допускал несоот-

¹ В. Ж и р м у н с к и й. Рифма, ее история и теория. П., 1923, стр. 73.

ветствие согласных, стоящих перед ударной гласной («ночном» — «кругом», «лихой» — «стрелой»).

Пушкин не стремился к графической похожести рифмы, к зрительной рифме, признавая лишь ее звуковую роль. Так, он отрицательно отнесся к французской системе рифмовки, определявшейся требованием сходных грамматических форм, рифмы «для глаз». Говоря о стихах Сент-Бёва, Пушкин замечал: «Как можно вечно рифмовать для глаз, а не для слуха? Почему рифмы должны согласоваться в числе (единственном или множественном), когда произношение в том и в другом одинаково?»

В работе Б. В. Томашевского «К истории русской рифмы» убедительно показано, насколько понимание рифмы исторически изменчиво. Отмечая, что в начале XIX века русская рифма перестраивается по сравнению с рифмой поэтов XVIII века, Томашевский видит эту «перестройку» в том, что если для рифмы XVIII века произносительной базой для стиха был высокий ораторский стиль славянской речи, то в XIX веке основой литературного языка стал живой московский говор¹. По сравнению с рифмой XVIII века, ориентировавшейся на письменные формы слова, на требование точного совпадения гласных и согласных звуков, рифма первой половины XIX века, и в частности рифмовка Пушкина, ближе к разговорному живому произношению, переходит от графического подобия к фонетическому соответствию, разговорному произношению. Пушкин в этом отношении пошел дальше своих современников.

В звуковом, фонетическом обличье рифма Пушкина чаще всего не парадна, скромна, не выделяется. Соблюдая общепринятые принципы и нормы поэзии XIX века, в первую очередь своих предшественников — Жуковского и Батюшкова, Пушкин не стремился к нарочито богатой рифме, к фонетически точному совпадению опорных (стоящих перед ударением) согласных. Пушкин свободно рифмует «неж-

¹ См. «Труды отдела новой русской литературы Института литературы АН СССР». Л., 1948, стр. 262.

ный» — «мятежный», «насмешек» — «орешек», «мой» — «одной», «собой» — «скорлупой», довольствуясь фонетической близостью согласных, стоящих за ударным гласным («Подражание арабскому»). Поэт не стремится к абсолютной звуковой эквивалентности рифмы, лишь в виде исключения пользуясь ассонансами: «стихия» — «голубые» («К морю»), «мой» — «любви» («Сожженное письмо»). Это свидетельствует об отсутствии у Пушкина буквенного фетишизма, о звуковом (слуховом) принципе его рифмы.

Особенно широко распространена у Пушкина глагольная рифма (вообще занимающая большое место в русском стихе). Глагольные окончания, так же как и флексии существительных и прилагательных, составляют преобладающее количество рифм, являются фоном для более редких и необычных. Обилие простых, малозаметных, фонетически приблизительных рифм вызвало даже незаслуженные упреки в бедности пушкинской рифмы. Простая, в частности глагольная, рифма отнюдь не означает поэтической бедности. Для Пушкина, как уже говорилось, рифма всегда точно соотнесена со всем стилем и смыслом стихотворения. Отбор одних лишь редких и полнозвучных рифм привел бы к изысканности, формалистической манерности и изощренности. Богатая, редкая рифма таит в себе повышенную энергию и должна употребляться в особенно важных случаях. В «Заметках о мастерстве» С. Маршак очень тонко отметил, что крупнейшие мастера стиха, такие, как Пушкин и Некрасов, «умно собирают и берегут поэтическую энергию»: «Сколько у них скромных строчек, скромных рифм, ведущих за собой строчки огромной силы и глубины чувства». С. Маршак указывает на глагольные рифмы в стихотворении «Пророк», которые «сильнее и уместнее самой причудливой, самой изысканной»; «Величаявая суровость этих строк вполне соответствует простоте и свободе рифмы: «влачился — явился»¹.

Однако это справедливое положение далеко не

¹ «Литературная газета», 1950, 24 октября, № 99, стр. 1.

всеми принималось. Представление о «бедной» и «богатой» рифме отрывалось от ее фактического осуществления и абсолютизировалось. Следует в этой связи указать работу акад. Ф. Е. Корша «Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» А. С. Пушкина по записи Д. П. Зуева» (1898). Стремясь доказать принадлежность Пушкину апокрифического окончания «Русалки», грубо фальсифицированного неким Д. Зуевым, Ф. Е. Корш написал объемистое исследование, содержащее, при всей ошибочности основного вывода (Корш признавал подделку Зуева пушкинским текстом), ряд небезынересных наблюдений над рифмой, фразеологией, лексикой Пушкина.

При анализе пушкинской рифмы Корш, однако, также исходил из неверного положения, что «рифма есть украшение чисто звуковое, и чем меньше общего по смыслу между связанными ею словами, тем она лучше»¹. Корш находит неудачной или художественно несовершенной рифмовку однокоренных слов, одинаковых глагольных окончаний и т. п. Замечая, что оценка рифм такого рода зависит от «более или менее развитого чутья к этимологии», Ф. Корш считает «слабой стороной Пушкина недостаток этого чутья»². Поэтому он осуждает такие рифмы у Пушкина, как «суеверной» — «верный», «видеть» — «ненавидеть» и т. д. Точно так же Корш сетует на Пушкина за недостаточное соблюдение звукового совпадения (рифмовку звонкого и глухого согласного перед ударным гласным):

Как, на тебя взор острый пригвоздя —
Не говори: «он болен, он дитя..»

(„Коварность“)

Такие рифмы, как «пригвоздя» — «дитя», «небеса» — «глаза» и т. п., не часто встречаются у Пушкина, но бывают. Однако объяснять это тем, что Пушкин не имел звукового «чутья», конечно, нелепо и совершенно несправедливо. Пушкин вовсе не стре-

¹ Ф. Е. Корш. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» А. С. Пушкина..., ч. I. СПб., 1898, стр. 22.

² Там же, стр. 30.

мился к подчеркнутой, «декоративно»-эффективной рифме (как, например, это было у символистов — Брюсова, Бальмонта и др.). Как уже указывалось, он нередко рифмует слова даже без общей опорной согласной: «часовая» — «удалая», «ямщик» — «лик», «родное» — «удалое» и т. д. («Зимняя дорога»). Наряду с такими рифмами в том же стихотворении встречаются и более «богатые», с совпадающими опорными согласными: «скучной» — «однотонной», «скучен» — «однотончен», и уже в виде исключения редкая, необычная рифма («Нина» — «у камина»).

Это и дало повод акад. Ф. Е. Коршу, совершенно не понимавшему своеобразия пушкинского стиля, считать, что у Пушкина неудачные рифмы. Так, Корш не только признал «подлинной» довольно грубую подделку стиха Пушкина, но и привел целые колонны якобы неточных пушкинских рифм, чтобы доказать свое утверждение. Это прежде всего рифмы с несовпадающими согласными: «глаза» — «краса», «высоты» — «своды», «куста» — «пруда» и т. д. Неудачными считает Корш и такие рифмы, как: «низкой» — «александрийской», «пылкий» — «ссылки», хотя в них разница прежде всего орфографическая¹. С его точки зрения, это не рифмы, а ассонансы. Но такая рифма вообще характерна для русского стиха. Достаточно обратиться к поэтам пушкинской поры, чтобы увидеть, что подобные рифмы не исключительная особенность Пушкина, а приняты были всеми поэтами его времени.

Справедливо обратил внимание на сдержанную простоту пушкинской рифмы такой тонкий знаток поэзии, как поэт С. Маршак, который, процитировав стихи Пушкина из «Полтавы»:

Горит восток зарею новой.
Уж на равнине, по холмам
Грохочут пушки. Дым багровый
Кругами всходит к небесам
Навстречу утренним лучам, —

¹ См. Ф. Е. Корш. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» А. С. Пушкина. ., ч. I, СПб., 1898, стр. 16—17.

писал: «Что это за набор рифм? Сплошные дательные падежи — холмам, небесам, лучам... Неужели наш величайший мастер стиха совсем не заботился о рифме, относился к ней небрежно?» С. Маршак отнюдь не видит в этом доказательства «бедности» пушкинских рифм, отмечая, что эти рифмы «превосходно выполняют свою задачу», рисуя выразительную картину. «По этим поставленным в конце строчек словам можно догадаться, — пишет он, — о чем в стихах идет речь, или, во всяком случае, можно почувствовать краски изображенного Пушкиным бодрого боевого утра»¹.

Здесь верно отмечено, что Пушкин не стремится к подчеркнуто богатой и неожиданной рифме, что характеризовало впоследствии символистско-декадентскую поэзию. Рифма у Пушкина тесно связана со всем смыслом и контекстом стихотворения, является его составной частью, «оперяя» стихотворную строку, придавая ей завершенность.

Однако, широко пользуясь рифмой и видя в ней один из существеннейших элементов, организующих стих, Пушкин неизменно искал новых форм и возможностей для русского стихосложения. Пример народной поэзии приводит его к мысли о возможности создания, белого, безрифменного стиха.

Поэтому Пушкин не ограничился рифмованным стихом. Все настойчивее обращался он к белому стиху, видя в нем новые возможности. В «Путешествии из Москвы в Петербург» (1834) он писал: «Обращаюсь к русскому стихосложению. Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собой *камень*. Из-за *чувства* выглядывает непременно *искусство*. Кому не надоели *любовь* и *кровь*, *трудный* и *чудный*, *верный* и *лицемерный* и проч.». Эти замечания Пушкина находятся в тесной связи с рассуждениями о русском стихосложении Радищева. В главе «Тверь» своего «Пу-

¹ С. Маршак, «О плохих и хороших рифмах». Сб. «О писательском труде». М., 1953, стр. 114—115.

тешества из Петербурга в Москву» Радищев писал: «Долго благой перемене в стихосложении препятствовать будет привыкшее ухо ко краесловию. Слышав долгое время единоголасное в стихах окончание, безрифмие покажется грубо, негладко и нестройно. Таково оно и будет, доколе французский язык будет в России больше других языков в употреблении»¹.

Радищев, а еще раньше Третьяковский и вслед за ними и Пушкин видели пример безрифменного стиха в народной поэзии. Именно следуя за былинами и народными историческими песнями, создает свои поэмы Радищев, пользуясь безрифменным стихом. Пушкин также в ряде случаев обращается к фольклору, пишет безрифменные сказки — «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о медведице», «Песни западных славян».

Белый, безрифменный стих Пушкина — одно из наиболее важных и плодотворных завоеваний русской поэзии. Пушкин идет в создании безрифменного стиха в двух направлениях — путем, подсказанным народной поэзией, и используя белый стих. Фольклорный безрифменный стих характерен преимущественно для больших произведений, в лирике он у Пушкина встречается редко, прежде всего в жанре народной песни. Здесь синтаксис, фольклорные ритмико-синтаксические параллелизмы определяют народно-песенную структуру стиха. Иное дело такое стихотворение, как «...Вновь я посетил...» (1835), в котором Пушкин обращается к созданию белого стиха не на фольклорной основе. Это стих разговорный, с частыми синтаксическими переносами (*enjambements*), в котором естественность интонации сочетается с ритмической свободой, общей заданностью ритма:

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных.
Уж десять лет ушло с тех пор — и много
Переменилось в жизни для меня...

¹ А. Н. Радищев. Полное собрание сочинений, т. 1. М.—Л., 1938, стр. 353.

«...Вновь я посетил...» во многом предваряет белые стихи Блока («Ночная фиалка»). Однако эти опыты безрифменного стиха, если исключить сказки и стихи, написанные в фольклорной манере, не заняли в творчестве Пушкина особенно значительного места. Он по-прежнему продолжает писать рифмованные стихи, не избегая рифм, подобных «любовь» и «кровь».

Дело не в бедности русского языка рифмами и не в том, что Пушкин был равнодушен к «богатой» рифме. Для Пушкина рифма неизменно оставалась элементом, подчиненным смыслу всего стихотворения, способствовала раскрытию его идейного содержания, не превращаясь в самоцель. Оперенный рифмой стих Пушкина всегда сохраняет свою смысловую завершенность.

ЛИЦЕЙСКАЯ ЛИРИКА

Лицейские стихи Пушкина до сих пор не получили своей оценки. Нельзя сказать, что о них мало писали. Но чаще всего лицейские стихи рассматривались исследователями или как материал для юношеской биографии Пушкина, или как наглядный пример ученичества поэта, его обращения к Батюшкову и Жуковскому, Парни и Мильвуа. Но уже первый биограф Пушкина П. Анненков писал о его лицейских стихах: «Часто посреди простых ученических упражнений, стихотворных нецеремонных бесед с друзьями и в подражаниях Державину, Карамзину и Жуковскому неожиданно встречаешься у Пушкина с оригинальными образами, с приемами, уже предвещающими позднейшую эпоху его развития». «Лицейские стихотворения походят на памятную книжку, где записано многое слишком коротко и бегло, многое слишком пространно и слабо»¹.

Конечно, юноша Пушкин во многом еще следо-

¹ П. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии, изд. 2-е. СПб., 1873, стр. 31, 33.

вал за Державиным, Батюшковым и Жуковским и за своими французскими учителями (Парни, Мильвуа), но в то же время в его лицейских стихах за знакомыми формами уже явственно чувствуется свое, пушкинское, неповторимое начало.

«Застенчивая муза» — так назвал Пушкин в наброске строф 8-й главы «Евгения Онегина» свои лицейские стихи. Это стихи, в которых поэт еще не решился прямо выступать от своего имени, непосредственно передавать жар своих мыслей и чувств, а прибегал к условному облику лирического героя (хотя и наделенному некоторыми чертами авторской личности), пользовался еще традиционно-литературными формами.

Своеобразие лицейской лирики Пушкина в том, что молодой поэт идет в ней не столько от жизни, сколько от книжного, условно-поэтического восприятия действительности. Окружающая его жизнь преломляется через образы и словесные эмблемы традиционного стиля таких близких молодому Пушкину поэтов, как Батюшков, Жуковский, Державин, Парни, Грекур и др. Это не значит, конечно, что лицейская поэзия Пушкина сплошь подражательна или лишена какого-либо своеобразия и всяких связей с жизнью. Но она условна, жизненные впечатления преломляются в ней сквозь круг устойчивых литературных ассоциаций. В центре ранних стихов Пушкина не сам автор, а созданный им искусственный, стилизованный образ «лирического героя», определяющий и самый характер восприятия действительности.

Говоря о лицейских стихах Пушкина, Белинский отмечал, что они «часто удивляют красотой и изяществом стиха»¹. Действительно, завершенность и изящество стиха, достигнутые уже в лицейской лирике Пушкина, свидетельствуют о подлинном поэтическом мастерстве. Однако было бы неправильно считать, что эти стихи восхищают нас лишь совершенством формы. При всей поэтической условности лицей-

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 7. М., 1955, стр. 273.

ские стихи передают ту ясную и вольнолюбивую сферу мыслей и чувств, которые отличают начальный период идейного и творческого становления Пушкина. Сочетание светлого жизнеутверждающего гуманизма, эпикурейской материалистической влюбленности в радости и наслаждения жизни с мотивами грусти, разочарования — вот основное содержание лицейских стихов Пушкина.

Эта «философия» мгновенных радостей и горестей жизни не означала, конечно, глубокого в нее проникновения. Самые переживания и ощущения молодого поэта еще по-юношески незрелы, часто внушены поэтическими образцами. Отсюда и эта легкость отношения к жизненным радостям и горестям, изящно-стилизированный характер самих стихов.

Лицейская лирика Пушкина — особый этап в его творчестве, обладающий своеобразным очарованием. Она знаменует первое пробуждение юности, подкупающее своей свежестью, поэтическим восприятием мира. В лицейских стихах Пушкина звучат призывы к свободе, гимны любви и дружбе. Юный поэт во многом еще ученик своих старших наставников — Державина, Батюшкова, Жуковского. Но в то же время в его светлых и чистых стихах, в их хрустальном, звонком звучании слышен и голос Пушкина.

Лицейская лирика Пушкина заслонена более зрелыми и значительными его произведениями позднейшей поры. Это не лишает лицейские стихи не только их исторического значения, как начального этапа в творческом развитии поэта, но и их эстетического воздействия. Как справедливо писал Н. К. Пиксанов: «Лицейский период пушкинского творчества — это ведь всего неполных пять лет: 1813—1817 годы, это ведь возраст 14—18 лет. Однако в эти тесные пределы замкнут целый поэтический мир. Создана целая книга стихов, включившая до 130 произведений. Поражает разнообразие форм, поэтических родов и видов. Послания, экспромты, мадригалы, народные песни, романсы, эпиграммы, юморески, надписи, «мифологические картины», лирика любовная, лирика природы, баллады, элегии, сатиры полити-

ческие, сатиры литературные, поэмы, драматические опыты — целая хрестоматия образцов поэтики»¹. Это жанровое богатство не лишает лицейские стихи Пушкина единства и своеобразия. «Лицейский Пушкин» во многом отличен от Пушкина двадцатых—тридцатых годов, но в то же время уже от лицейских стихов нередко тянутся нити к его позднейшим произведениям.

Белинский писал, что «лицейские стихотворения Пушкина, кроме того, что показывают, при сравнении с последующими его стихотворениями, как скоро вырос и возмужал его поэтический гений, особенно важны еще и в том отношении, что в них видна историческая связь Пушкина с предшествовавшими ему поэтами; из них видно, что он был сперва счастливым учеником Жуковского и Батюшкова, прежде чем явился самостоятельным мастером»². Молодой Пушкин не только ученик Жуковского и Батюшкова. Не говоря уже о широте его творческого диапазона, выходявшего за пределы творческого опыта обоих этих поэтов, Пушкин вносит в традиционные жанры и формы свое отношение к жизни, ту легкость и свободу пользования словом, которая в дальнейшем станет основным отличием его поэзии. Лицейские стихи Пушкина еще ограничены традицией, мотивами и формами антологической и «легкой» поэзии, однако во многих его произведениях уже явственно проступает реальная жизнь, слышится еще еле уловимая, но уже своя, естественная интонация.

Для лицейской лирики Пушкина характерно строгое разделение по жанрам, в чем сказалось воздействие традиций классицизма. Послания, элегии, «подражания древним», романс, ода («Воспоминания в Царском Селе») — таковы основные лирические жанры лицейских (да и ближайших послелицейских) лет. Эта четкая жанровая дифференциация не толь-

¹ Н. К. Пиксанов, «Лицейская лирика А. С. Пушкина». Сб. «А. С. Пушкин. 1799—1949. Материалы юбилейных торжеств». М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 318.

² В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 7. М., 1955, стр. 272.

ко дань литературной традиции. Она выражает и поэтическую условность художественного мышления Пушкина, литературный аспект восприятия им действительности в эти годы. Потому и могли уживаться рядом условно-чувствительные романсы и элегии в духе Жуковского («Певец») и полные живых наблюдений и бытовых намеков послания («К Галичу», «К Жуковскому» и др.) с одическими стихотворениями, написанными по канонам классицизма («Воспоминания в Царском Селе»). Жуковский и Батюшков подготовили дорогу Пушкину. Жуковский придал стиху ту «пленительную сладость», ту мелодичность, смысловую многопланность, которых не знала поэзия классицизма. Жуковский внес в русскую поэзию эмоциональное, глубоко человеческое начало, углубил внимание к внутреннему миру личности. Батюшков сочетал классическую смысловую ясность стиха с его звуковой гармонией. В своем утверждении зримого и гармонического мира, заманчивости чувственных наслаждений Батюшков особенно близок был молодому Пушкину, видевшему в его поэзии эмансипацию личности от сковывавших и уродовавших ее оков феодальной морали.



Ранняя лирика Пушкина тесно связана с Царским Селом, со всей лицейской атмосферой. Это прежде всего период идейного и поэтического становления Пушкина, жадно вбиравшего самые разнообразные впечатления жизни. В его лирике сказались и отзвуки лекций лицейских профессоров — Кошанского, Галича, и увлечение античной культурой, и культ дружбы, связывавшей лицейстов и оставившей неизгладимый отпечаток в душе поэта на протяжении всей его жизни.

В лицее Пушкин испытал и первые вольнолюбивые стремления и первые порывы страсти. В стенах лицея пробуждаются и формируются свободолюбивые идеалы Пушкина, тот дух протеста по отношению к самодержавно-крепостническому режиму и религиоз-

ному мракобесию, который нашел свое выражение в ряде смелых стихов, остро отточенных сатирических эпиграмм, дружеских посланий, завершившихся позднее такой гневной политической инвективой, как ода «Вольность».

Впоследствии Пушкин в первой строфе 8-й главы «Евгения Онегина» с исчерпывающей полнотой определил значение своего лицейского периода:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,
В те дни, в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться муза стала мне.
Моя студенческая келья
Вдруг озарилась: муза в ней
Открыла пир молодых затей,
Воспела детские веселья,
И славу нашей старины,
И сердца трепетные сны.

Первым появившимся в печати стихотворением Пушкина было послание «К другу стихотворцу», напечатанное в 1814 году в «Вестнике Европы». Это стихотворение пятнадцатилетнего поэта, однако, не было простым подражанием подобным посланиям И. Дмитриева, В. Л. Пушкина, К. Батюшкова, весьма модным в начале восьмисотых годов. На пушкинском послании уже лежит печать авторской индивидуальности. Хотя оно и написано еще по образцам и канонам этого жанра, у него есть свой почерк. За условной фразеологией, за несколько напыщенной риторикой послания проглядывает острая мысль, жизненное содержание.

Удивляет необычайно раннее развитие Пушкина, как поэта, понимание своего призвания, серьезность той поэтической программы, которая выдвигается им в одном из первых поэтических опытов. Послание обращено к лицейскому другу-стихотворцу Вильгельму Кюхельбекеру, своими стихами снискавшему

в лицее далеко не лестную славу. Пушкин рекомендует своему другу поскорее оставить поэтические котурны и «сойти вниз», обратить внимание на явления самой жизни:

Арист, поверь ты мне, оставь перо, чернила,
Забудь ручьи, леса, унылые могилы,
В холодных песенках любовью не пылай;
Чтоб не слететь с горы, скорее вниз ступай!..

Как характерно это стремление Пушкина к освобождению от привычно-традиционных поэтических штампов. Но сам Пушкин смог преодолеть эту литературную инерцию, обратиться к самой жизни далеко не сразу, а пройдя длительную школу «лицейской лирики».

В послании «К другу стихотворцу» Пушкин выступает одновременно и против мечтательно-идиллической сентиментальной романтики поэтов школы Карамзина и Жуковского и против напыщенной риторики «архаистов», бесталанных последователей и эпигонов классицизма. Призывая Ариста-Кюхельбекера оставить перо и чернила, Пушкин перечисляет привычные штампы сентиментальной поэзии, которым тогда он и сам нередко следовал: «ручьи», «леса», «унылые могилы». Но не меньшее ироническое осуждение вызывают у поэта и «творенья громкие» Рифматова (Ширинского-Шихматова) и Графова (Хвостова) — бездарных эпигонов из шишковской «Беседы», которым Пушкин противопоставляет «певцов бессмертных», своих поэтических учителей этого периода — Ломоносова, Державина, Дмитриева.

Не только эта самостоятельность поэтических оценок характерна для Пушкина. В основе послания лежит глубокая мысль о свободе поэта, его независимости от покровительства меценатов. Можно лишь удивляться, что Пушкин в этом послании уже намечает те мысли, те требования к поэту, которые десятилетием позже выскажет на страницах «Полярной Звезды» декабрист А. Бестужев. Поэт, писатель не может рассчитывать на богатство и почести, на мир-

ную и спокойную жизнь. Его удел — нищета и гостри:

Судьбой им не даны ни мраморны палаты,
Ни чистым золотом набиты сундуки:
Лачужка под землей, высоки чердаки —
Вот пышны их дворцы, великолепны залы...

И Пушкин приводит убедительные примеры, свидетельствующие о горькой участи писателя:

Камюэнс с нищими постелю разделяет;
Костров¹ на чердаке безвестно умирает...

Это, конечно, еще во многом условное, традиционное представление о роли поэта, о его месте в жизни. Но оно характерно своей оппозиционностью, требованием свободы, независимости для поэта.

В основе политических настроений лицейской лирики Пушкина лежит руссоистское учение о «естественном праве», имевшее широкое распространение в лицее. Это учение развивал и пропагандировал в своих лекциях профессор А. П. Куницын. В записях его лекций по «Энциклопедии прав» (сделанных А. Горчаковым)¹ мы читаем о «правах врожденных», которыми должен обладать каждый человек: «По силе сего права каждый человек может требовать от других, чтоб его не употребляли как простое орудие или средство для достижения своих целей, но чтобы поступали с ним как с существом разумным, свободною волею одаренным»². Эти права «личности», основанные на «естественном праве», предполагали личную свободу и независимость, отчетливо противостояли деспотизму самодержавно-крепостнического режима.

В речи Куницына при открытии лицея уже был выражен тот прогрессивный «лицейский дух», который сыграл такую большую роль в воспитании будущих лицейстов. Программа воспитания заключалась в том, чтобы научить исполнению «существа

¹ Ермил Костров, писатель-разночинец, умерший в бедности, первый переводчик «Илиады».

² «Красный архив», 1937, кн. 1, стр. 91.

гражданских обязанностей»¹. Недаром эту речь вспоминал Пушкин в 1836 году в стихотворении, посвященном лицейской годовщине, уже в конце своего жизненного пути. Атмосфера лицейского вольнолюбия, как известно, в еще большей мере сказалась в настроениях и чтениях самих лицейстов и прежде всего того кружка, который объединился вокруг Пушкина. Его близкий друг Пущин еще в лицейские годы до принятия в тайное общество декабристов являлся посетителем «артели» будущих декабристов. «Еще в лицейском мундире, — сообщает в своих воспоминаниях И. Пущин, — я был частым гостем артели, которую тогда составляли Муравьевы (Александр и Михайло), Бурцов, Павел Калошин и Семенов. ...Постоянные наши беседы о предметах общественных, о зле существующего у нас порядка вещей и о возможности изменения, желаемого многими втайне, необыкновенно сблизили меня с этим мыслящим кружком: я сдружился с ним, почти жил в нем»². Ю. Н. Тынянов, впервые обративший внимание на это важное свидетельство Пущина, в своей работе дополнил его выпиской из дневника В. Кюхельбекера, также указывавшего на огромное значение для его идейного становления кружка Бурцова, с которым был связан Пущин³. В дальнейшем М. В. Нечкина в статье «К вопросу о формировании политического мировоззрения молодого Пушкина» привела обширный материал об этой «священной артели», конспиративной «организации, существовавшей в Петербурге с 1814 г. еще до появления тайных декабристских обществ. С этой «артелью» тесно были связаны лицейсты — Пущин, Кюхельбекер, Вольховский, Дельвиг, а через них и Пушкин»⁴.

Мы не имеем здесь возможности подробно оста-

¹ Б. Мейлах, «Пушкин и его эпоха». «Звезда», 1949, № 2, стр. 148.

² И. И. Пущин. Записки о Пушкине. М., 1956, стр. 68.

³ Ю. Тынянов, «Пушкин и Кюхельбекер». «Литературное наследство», № 16/18, стр. 330.

⁴ «А. С. Пушкин. 1799—1949. Материалы юбилейных торжеств». М.—Л., 1951, стр. 70 и сл.

навливаться на политических взглядах и настроениях Пушкина в эту пору. Да и в нашей науке это выяснено в достаточной мере полно¹. Речь идет о другом. О том, что уже в лицейских стихах Пушкина нередко звучит политическая, революционная тема, о том, что его мировоззрение складывалось в той же атмосфере, которая подготавливала и формировала идеи декабристов.

Наиболее полно и наглядно эти настроения молодого Пушкина сказались в стихотворении начала 1815 года «Лицинию», предвосхитившем как своей темой, так и художественным методом гражданскую лирику декабристов, в том числе и знаменитое послание К. Рылеева «К временщику» (1820). В стихотворении «Лицинию», имевшем защитный от цензуры подзаголовок «с латинского», с особенной наглядностью осуществлена та политическая символика, тот античный «маскарад», который позволял говорить о современности в условно-традиционных формах. Пушкин не стремился здесь к исторической точности, а, наоборот, подчеркивал аналогии, «аллюзии», придавая античным декорациям аллегорический характер, сгущая патриотически-свободолюбивую символику:

О Ромулов народ! пред кем ты пал во прах?
Пред кем восчувствовал в душе столь низкий страх?
Квириты гордые под иго преклонились!
Кому ж, о небеса! кому поработились?
Скажу ль — Ветулию! — Отчизне стыд моей,
Развратный юноша воссел в совет мужей,
Любимец деспота Сенатом слабым правит,
На Рим простер ярем, отечество бесславит!
Ветулий — римлян царь!.. О срам! о времена!
Или вселенная на гибель предана?

Патетико-ораторская интонация этого стихотворения, его разоблачительный пафос относились, несомненно, не столько к порочности древнего Рима, сколько к современной Пушкину действительности.

¹ См. Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха. М., 1958; Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина. М.—Л., 1951, и др.

Г. А. Гуковский справедливо указал, как на одну из основных особенностей этого стихотворения, на «сгущение» в нем «политической терминологии»: «народ, отчизна, деспот, порок, добродетель, тиран, свобода, вольность, гражданин, рабство и т. д.»¹.

В сущности, эта фразеология дана и в документах и поэтических произведениях декабристов. Самые слова становятся эмблемами, символами революционных, вольнолюбивых идей и понятий. Достаточно напомнить стихотворение Рылеева «К временщику», появившееся пятью годами позднее:

Надменный временщик, и подлый и коварный,
Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный,
Неистовый тиран родной страны своей,
Внесенный в важный сан пронырствами, злодей!

О муж! достойный муж! (т. е. Цицерон. — Н. С.) почто
не можешь, снова

Родившись, сограждан спасти от рока злова?

Тиран вострепещи! родиться может он!

Иль Кассий, или Брут, иль враг царей Катон!

Мы находим здесь ту же фразеологию, что и у Пушкина: «тиран», «сограждане», «отечество» и т. д.

Этот принцип разоблачающей, обличительной семантики, идущий от Державина («Властителям и судиям» и др.)¹, был усвоен молодым Пушкиным, приобретал устойчивое значение не только в его лицейских стихах, но и в стихах начала двадцатых годов, выражавших его декабристские настроения.

Однако в лицейских стихах эта непосредственно-политическая символика встречается довольно редко. Основное их содержание не прямой политический протест, а утверждение личной свободы, независимости от тех принудительных понятий и традиций «света», дворянско-бюрократического круга, которым молодой Пушкин противопоставляет свободу человека, отрицающего «блага» и устои этого общества.

¹ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946, стр. 145—146.

Эпикурейская, гедонистическая философия лицейских стихов Пушкина выражает стихийно-материалистическое утверждение мира, свободу писателя от лицемерной и ханжеской религиозно-охранительной морали, его независимость от самодержавно-крепостнического режима. Утверждение личности, идеалов античного гуманизма — красоты, гармонии, человечности — таково внутреннее содержание лицейских стихов. Материальный, чувственный мир для Пушкина — источник жизненного утверждения, красоты.

Обращение к античности, к чувственно-прекрасному и гармоническому миру древнегреческой культуры во многом воспринято было Пушкиным и через французскую поэзию Парни, Шолье, Грекура и других поэтов. Однако это не меняет существа дела. В основе своей Пушкина вдохновлял подлинный гуманизм античности, гармоническое слияние всех элементов формы и содержания. «Мир греческий, — впоследствии (в 1844 году) писал А. Герцен, — в известном очертании... был чрезвычайно полон; у него в жизни была какая-то *слитность*, то неуловимое сочетание частей, та гармония их, перед которыми мы склоняемся, созерцая прекрасную женщину...»¹

Царское Село для Пушкина — это не просто географическая точка, воспоминания о днях юности. Это тот круг впечатлений, мыслей, чувств, которые сохранили свое значение на протяжении всей последующей жизни поэта, неоднократно появлялись и позднее в его творчестве. Великолепие царскосельских парков и дворцов, знакомство с вольнодумными идеями, первые волнения сердца — все это неизгладимо запечатлелось, явилось той основой, на которую наслаивались последующие впечатления поэта.

Лицейские стихи Пушкина кажутся еще чрезмерно декоративными, особенно когда в них возникает пейзаж. Но ведь такой нарядной, величественно-при-

¹ А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем, под редакцией М. К. Лемке, т. IV. Пг., 1919, стр. 8.

украшенной была и вся атмосфера Царского Села с его великолепными дворцами, с его природой, воссозданной искусством и руками человека. Юные годы поэта были проведены в обстановке, словно специально созданной для развития эстетического чувства. Чудесная архитектура царскосельских дворцов, построенных зодческим гением Растрелли, Камерона, Кваренги, великолепие парков, составлявших неповторимый ансамбль, сочетались в гармоническом единстве архитектуры, скульптурных изваяний и природы. Античные скульптуры, их пластически-идеальные, одухотворенные формы, так органично вписанные в великолепные садовые ландшафты, чудесная легкость и архитектурная завершенность Екатерининского дворца и Камероновской галереи — все это создает тот фон, который неизменно возникает перед читателем лицейских стихов Пушкина.

В «Воспоминаниях в Царском Селе» Пушкин в еще несколько архаической форме одических стихов рисует этот «прекрасный царскосельский сад», являющийся для него «Элизиумом» полнощным:

С холмов кремнистых водопады
Стекают бисерной рекой,
Там в тихом озере плескаются наяды
Его ленивою волной;
А там, в безмолвии, огромные чертоги,
На своды опершись, несутся к облакам.
Не здесь ли мирны дни вели земные боги?
Не се ль Минервы русской храм?

Легкая белая мраморная колоннада дворца, опирающаяся на массивный нижний этаж из серого камня с рустованной поверхностью, напоминающей замковые стены, кажется несущейся в воздухе¹. Об этом с поэтическим восхищением и говорил Пушкин.

Пятнадцатилетний Пушкин писал о царскосельском парке: «Здесь каждый шаг в душе рождает воспоминанья прежних лет». Царскосельские дворцы и парки являлись как бы предметным путеводи-

¹ См. В. В. Лемус и Е. Л. Турова. Город Пушкина. М., 1954, стр. 56.

телем по истории и философии. Камеронова галерея, называвшаяся «мирным убежищем философии», с ее статуями знаменитых философов и героев, была как бы воплощением века Просвещения, данью Екатерине II идеям энциклопедистов.

Самый выбор памятников поучителен и должен был служить своего рода философской энциклопедией. На двух нижних площадках перед галереей, замыкая широкую лестницу, стоят две гигантские статуи — Геракла и Флоры — олицетворение стихийных сил природы. При подъеме на лестницу находились бюсты римских императоров — Тита и Марка Аврелия, которые в XVIII веке считались образцами просвещенных монархов. Перед входом в галерею располагались бюсты Александра Македонского и Ромы (богини Рима) и бюст богини Мудрости — Минервы, символизируя мощь и славу античного мира. А на террасе, окружавшей храм, возле легких, стремительных колонн, помещены многочисленные бюсты богов, героев и великих мужей древности. Между ними находился и бюст гениального русского ученого-поэта Ломоносова и теоретика просвещенного абсолютизма Вольтера. Таков пантеон мудрости и героики — наглядное воплощение просвещения XVIII века.

В парке среди прудов и деревьев размещены были памятники «знаменитых происшествий», памятники славы русского оружия. Обелиск в честь Морейской победы — «Войск российских было числом 600 человек, кои не спрашивали, многочислен ли неприятель, но где он», — выгравировано было на бронзовой доске. Другой обелиск, посвященный победе при Кагуле, был воздвигнут на лугу против Екатерининского дворца. Среди сияющей глади Большого озера поднимается ростральная колонна, украшенная корабельными носами, воздвигнутая в память победы русского флота над турецким в Чесменской бухте. В числе памятников славы следует отметить и колонну из синего мрамора, посвященную присоединению Тавриды. Как образно писал один из литературоведов: «Екатерининский парк

был своего рода хвалебной одой из зелени и воды, из мрамора и бронзы»¹.

Уже в «Воспоминаниях в Царском Селе», написанных в пышноописательской манере, выступал строгий и величественный пейзаж Царского Села, его исторические памятники.

Он видит: окружен волнами,
Над твердой, мшистою скалой
Вознесся памятник. Ширясь крылами
Над ним сидит орел молодой.
И цепи тяжкие и стрелы громовые
Вкруг грозного столпа трикраты обвились;
Кругом подножия, шума, валы седые
В блестящей пене улеглись.

Это точное описание Пушкиным памятника в честь Чесменской победы.

Наряду с памятниками русской славы царско-сельский парк воскрешал мир античности. Статуи античных богов и героев в изобилии были расставлены в зелени парковых насаждений, придавали особую красоту пейзажу.

Античность в стихах молодого Пушкина не только условная символика и стилизация, но и форма выражения его мировоззрения, его гармонически-цельного восприятия жизни, ясности и материалистически-трезвого начала в ее понимании. Как отметил Д. П. Якубович в статье «Античность в творчестве Пушкина», в лицейский период античная мифология, амур, купидоны, фавны и античные условные имена, вроде Ариста, Клита, Хлои, Климены, являлись своего рода словесным маскарадом, декорацией, за которой отнюдь не стояли реальные исторические ассоциации. «Это только — античные маски, только — замены русских синонимов, — пишет Д. П. Якубович, — Парнас и Лета, Геликон и Елизий, — только сигналы стиля, лишь обязательный язык, взамен еще не найденного собственного, одни

¹ Н. Анциферов. Пушкин в Царском Селе. М., 1950, стр. 12.

декорации, на фоне которых начинается, однако, мало-помалу разыгрываться собственное действие»¹.

В лицейской лирике Пушкин нередко обращается к пейзажу. Природа входит в его стихи еще в традиционно-мифологических образах или в условно-стилизированных изображениях, напоминающих мифологические пейзажи Пуссена. Но Пушкин передавал в своих стихах не только «дух» античности, неизбежность образцов прекрасного искусства древних, так полно сказавшихся в обстановке Царского Села. В лицейских стихах Пушкина проглядывает и другой, более реальный и домашний характер этого уединенного городка. В стихотворении «Городок» (1815) трудно не узнать бытового облика Царского Села. В нем совершенно отчетливо изображено Царское Село с его чистенькими, уютными домиками, провинциальной тишиной.

Живу я в городке,
Безвестностью счастливым.
Я нанял светлый дом
С диваном, с камельком;
Три комнатки простые —
В них злата, бронзы нет,
И ткани выписные
Не кроют их паркет.
Окошки в сад веселый,
Где липы престарелы
С черемухой цветут...

Зрительно точно изображено «лебединое озеро» в Екатерининском парке, предвещающая уже свободу и естественность позднейших пушкинских пейзажей:

Люблю с моим Мароном
Под ясным небосклоном
Близ озера сидеть,
Где лебедь белоснежный,
Оставя знак прибрежный,
Любви и неги поля,
С подругою своею,
Закинув гордо шею,
Плывет во злате волн...

¹ «Пушкин. Временник...», вып. 6. М.—Л., 1941, стр. 121.

Однако это еще не те точные, реалистические пейзажи и характеристики, к которым придет Пушкин в дальнейшем. Здесь конкретные бытовые и автобиографические подробности выступают лишь слегка намеченными, под оболочкой во многом условных, поэтически-традиционных символов. В «Городке» нарисован лишь фон, лишь декорация по отношению к главному — перечню лицейских «учителей» поэта, его любимых авторов и книг.

Это тихий провинциальный городок, далекий от аристократической пышности царскосельских дворцов:

Лишь изредка телега
Скрыпит по мостовой,
Иль путник, в домик мой
Пришед искать ночлега,
Дорожную клюкой
В калитку постучится...

Пушкин намечает и отдельные конкретные штрихи, подчеркивающие провинциальный покой, патриархальную простоту нравов этого тихого городка. Гут и «добренькая старушка», у которой поэт «душистый пьет чаек» и высматривает провинциальные сплетни:

Со всех сля сторон,
Всё сведает, узнает:
Кто умер, кто влюблен,
Кого жена по моде
Рогами убрала,
В котором огороде
Капуста цвет дала,
Фома свою хозяйку
Не за что наказал,
Антошка балалайку
Играя разломал...

Кроме этой сплетницы-старушки, Пушкин поминает и «соседа семидесяти лет», отставного майора «с очаковской медалью на раненой груди», который за «дедовскую кружкой», «в прошедшем углубясь», «вспомнит» «баталью»:

Где роты впереди
Летел навстречу славы...

Правда, этот отставной майор напоминает соответствующий персонаж батюшковского послания «Мои пенаты», послужившего образцом для Пушкина. У Батюшкова — «старец, убеленный годами и трудом», «трикратно уязвленный на приступе штыком».

Ошибочно было бы видеть реалистические тенденции лишь в подобного рода бытовых деталях (что, впрочем, не раз делалось). Эти детали, самая манера включения бытовых реалий встречались и у поэтов XVIII века, Державина в первую очередь. Реалистическое начало в лицейских стихах Пушкина не в фактических чертах окружавшей его обстановки, а во внутренней правдивости передачи самых чувств и переживаний поэта, в отклике его на запросы самой жизни.

* * *

Наиболее существенное отличие лицейских стихов Пушкина от его позднейшей лирики в том, как уже указывалось, что эти юношеские стихи поэта еще не раскрывают всю полноту его личности, а воссоздают условный облик «лирического героя», в котором лишь сквозят отдельные автобиографические черты. Как отмечал Ю. Н. Тынянов: «К этим годам в лицейской лирике Пушкина сказались уже замаскированными, загримированными под оссиановские, античные и шуточно-карамзинистские тоги «любовницы», друзья, товарищи и профессора, сам поэт и лицейский быт. (Этот грим впоследствии создал легенду о бурных кутежах, которых на самом деле не было.)»¹. Если бы мы восстанавливали биографию поэта по его лицейским стихам, то Пушкин предстал бы перед нами или буйным, вечно пирующим удальцом, или же, наоборот, чувствительным отшельником, уединенным мечтателем-«монахом». Подлинный Пушкин не был ни тем, ни другим. Все, что мы знаем о лицейских порядках и о жизни Пушкина в эти годы, не соответствует этим представлениям. Лицейсты проводили

¹ Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 237.

время весьма скромно, а веселые пирушки происходили очень редко. Единственная попытка устроить такую пирушку в стенах лицея имела, по свидетельству Пушкина, весьма печальный результат: ее участники были строго наказаны и занесены в «Черную книгу». Именно этот случай послужил основой к посланию Пушкина «К Пущину» («Помнишь ли, мой брат по чаше»).

Лицейские стихи нельзя непосредственно соотносить с биографией поэта, «подставлять» под их образы реально-биографические факты и подробности. Условный облик лирического героя создается в них нередко по образцу предшественников — Жуковского и Батюшкова. То это смиренный «отшельник» или «монах», уединившийся в «келье», то, наоборот, легкомысленный эпикуреец, беззаботно растрачивающий свою молодость, то «мудрец», предающийся размышлениям на лоне природы. Эти лирические маски легко сменяются, они литературный грим, не больше.

Поэтому и самый образ поэта выглядит еще условным, искусственным. Это поэт, «бряцающий на лире», «мечтатель юный», отшельник или уединившийся от «света» поклонник муз и граций. Таков образ поэта, одинокого мечтателя, уединившегося от житейских бурь и волнений, навеянный стихами Жуковского:

Главою на руку склонен,
В забвении глубоко,
Я в сладки думы погружен
На ложе одиноком;
С волшебной ночи темной,
При месячном сияньи,
Слетают резвою толпой
Крылатые мечтанья,

И тихий, тихий льется глас;
Дрожат златые струны.
В глухой, безмолвный мрака час
Поэт мечтатель юный;
Исполнен тайною тоской,
Молчаньем вдохновенный,
Летает резвою рукой
На лире оживленной.

(«Мечтатель»)

Облик поэта-отшельника, чуждого суетности светских развлечений, живущего в скромной и тихой обстановке на лоне природы, уже дан был в стихах Карамзина и в особенности Батюшкова. Идеологический смысл этого образа в утверждении независимости поэта, его внутренней свободы. Если в поэзии классицизма поэт зависим от придворного круга, от внимания мецената, то поэт «чернец», уединенный отшельник, вправе пользоваться скромными благами, сохраняя свою личную независимость, неподкупность своих суждений и вкусов. Поэтому «мрачная келья» у Пушкина в послании к сестре хотя и напоминает его лицейскую комнатку, но смысл этого описания в неприхотливости требований, «блаженстве» скромного существования, посвященного творческим занятиям:

Всё тихо в мрачной келье:
Защелка на дверях,
Молчанье враг веселий,
И скука на часах!
Стул ветхий, необитый,
И шаткая постель,
Сосуд, водой налитый,
Соломенна свирель —
Вот всё, что пред собою
Я вижу, пробужден.
Фантазия, тобою
Одной я награжден,
Тобою пренесенный
К волшебной Иппокрене,
И в келье я блажен.

(„К сестре“)

Наряду с реальными атрибутами лицейской «кельи» здесь и условно-пасторальная «соломенна свирель» и мифологическая Иппокрена.

В послании «Городок» образ лирического героя, «философа ленивого», наделяется уже и некоторыми конкретными реалиями, связанными с обстановкой Царского Села:

...В тишине святой
Философом ленивым,
От шума вдалеке,
Живу я в городке,
Безвестностью счастливым,

Хотя образ «философа ленивого» остается примерно таким, как и у Батюшкова, но главное место в послании занимают меткие, то хвалебные, то язвительные, критические оценки «чтений» поэта, которые выражают подлинные пушкинские вкусы и мнения и составляют своего рода литературную программу Пушкина-лицеиста. Однако самый облик поэта-мечтателя, скромно и гордо уединившегося «в мирном уголке», «вдали столиц, забот и грома», где обречено счастье и спокойствие, в основном неизменен:

И снова я, философ скромный,
Укрылся в милый мне приют,
И, мир забыв и им забвенный,
Покой души вкушаю вновь...

Этот сентиментальный образ поэта, нередко появляющийся в лирических стихах Пушкина, отнюдь не соответствует его подлинному жизненному облику. Достаточно ознакомиться с его письмами и шутивными стихами, написанными в эту пору, чтобы наглядно увидеть, насколько все это не похоже на чувствительный образ «младого мечтателя». Вот письмо от 27 марта 1816 года к П. А. Вяземскому, в котором царскосельский «отшельник» и «монах» сообщает о лицейских порядках: «Что сказать вам о нашем уединении? Никогда Лицей... не казался мне так несносным, как в нынешнее время. Уверяю вас, что уединение в самом деле вещь очень глупая, на зло всем философам и поэтам, которые притворяются, будто бы живали в деревнях и влюблены в безмолвие и тишину». И тут же Пушкин приводит шутивные стихи, весьма отличные от его элегических раздумий:

Блажен, кто в шуме городском
Мечтает об уединеньи,
Кто видит только в отдаленье
Пустыню, садик, сельский дом,
Холмы с безмолвными лесами,
Долину с резвым ручейком
И даже... стадо с пастухом!
Блажен, кто с добрыми друзьями
Сидит до ночи за столом,
И над славянскими глупцами

Смеется русскими стихами.
Блажен, кто шумную Москву
Для хижинки не покидает...
И не во сне, а наяву
Свою любовницу ласкает!..

Эти полные задорного юмора стихи, такие земные, иронически высмеивают лирического героя ряда лицейских стихотворений самого же Пушкина.

В «Послании к Юдину» (1815), лицейскому приятелю Пушкина, условный образ лирического героя приобретает уже и некоторые реально-автобиографические черты. В этом послании Пушкин представляет себя в основном еще в традиционно-литературном облике поэта, «невольника мечты младой», укрывшегося в «пустынной сени», в духе батюшковских посланий. Однако в это условное описание сельского «приюта» Пушкиным вводится и совершенно конкретный, автобиографический мотив: «пустынная сень» уже не просто чувствительно-идиллическая «хижина» или «келья», а «мое Захарово», подмосковное имение Пушкиных, в котором прошли детские годы поэта:

Мне видится мое селенье,
Мое Захарово; оно
С заборами в реке волнистой,
С мостом и рощею тенистой
Зерцалом вод отражено.
На холме домик мой; с балкона
Могу сойти в веселый сад,
Где вместе Флора и Помона
Цветы с плодами мне дарят,
Где старых кленов темный ряд
Возносится до небосклона,
И глухо тополя шумят...

Это описание Захарова, несмотря на мифологически-украшающее упоминание Флоры и Помоны, уже предвещает реалистически точные пейзажи зрелой пушкинской лирики, выделяясь на условно-идиллическом фоне его лицейских стихов.

«Лицейские стихотворения,— писал П. В. Анненков,— полны намеков, беглых линий, теней, которые впоследствии самим Пушкиным обращены в ясные,

полные и живые образы»¹. Уже в дружеских посланиях 1814 — 1817 годов или в таких стихотворениях, как «Пирующие студенты», в условно-поэтическую систему вторгаются жизненные, бытовые черты и вещи. В стихотворение «Пирующие студенты» (1814), включается вполне реальный образ сонного ленивца, пушкинского друга Дельвига:

Дай руку, Дельвиг! что ты спишь?
Проснись, ленивец сонный!
Ты не под кафедрой сидишь,
Латынью усыпленный.
Взгляни: здесь круг твоих друзей;
Бутылъ вином налита,
За здравье нашей музы пей,
Парнаский волокита.

В лицейской лирике Пушкина прорываются, вопреки традиционной условности образа лирического героя, подлинно авторское отношение к миру, чувства самого поэта. Тема и образы дружбы занимают одно из основных мест в этих стихах Пушкина. Это объясняется всей атмосферой лицея, в котором чувство товарищества, дружеской солидарности ценилось особенно высоко. Дружба — утверждение лучших чувств человека, его спаянности с миром, его альтруизма. Поэтической формулой этого понимания «дружества» является стихотворение «Друзьям». Впоследствии Пушкин в 1826 году отбросил первые восемь стихов этого стихотворения и, внося в него незначительные изменения, напечатал. По словам Белинского: «Через уничтожение первых восьми стихов и перемену одиннадцатого и двенадцатого, из безобразного куска мрамора вышла прелестная статуэтка»².

Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,
И томных дев устремлены
На вас внимательные очи.

¹ П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии, изд. 2-е. СПб., 1873, стр. 33.

² В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 7. М., 1955, стр. 293.

Играйте, пойте, о друзья!
Утраťте вечер скоротечный;
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнуса я.

Здесь уже достигнута пушкинская лаконичность и смысловая полновесность слова. И хотя сохранилась стилистическая условность выражения, но в каждом образе чувствуется обобщенность философического замысла, несколько печальное раздумье. Стихотворение говорит об утрате юношеских иллюзий, о том, что поэтом уже пережито отношение к жизни, как к веселому пиру. Он приходит к пониманию «скоротечности» жизни, ее неустанного развития и изменения, которое в дальнейшем получит у Пушкина такое большое значение. Понимая преходящий характер «радости беспечной», не осмыслившей сложные противоречия жизни, Пушкин говорит о своих друзьях, которым *еще* даны «златые дни, златые ночи»: прелесть их он сам уже перестал воспринимать столь же непосредственно, как его друзья.

* * *

Образы в лицейских стихах у Пушкина чаще всего лишены конкретно-индивидуального значения, точной предметной прикрепленности. Они в значительной мере являются эмблемами, условными знаками культурно-исторических понятий и явлений или ограничены кругом условно-поэтической образности и словаря Батюшкова и Жуковского.

Таким устойчивым образом-символом поэтического вдохновения и творчества в лицейских стихах является прежде всего образ лиры, «бряцанья» или игры на ее струнах. В стихотворении «Друзьям»:

Напрасно *лиру* брал я в руки
Бряцать веселье на пирах
И на ослабленных струнах
Искал потерянные звуки...

Здесь «лира» — символ поэзии, этот образ вырастает в развернутую перифразу, однако все в том же

условно-аллегорическом плане. В «Элегии» («Я думал, что любовь погасла навсегда») тот же символ «лиры»: «Хотел на прежний лад настроить резву лиру...» То же самое в стихотворении «Сон», в послании «К Жуковскому»: «Мне жребий вынул Феб, и лира мой удел...»

«Ли́ра» — устойчивый символ поэзии торжественной, обращенной к слушателям. В таком значении она упоминается и в стихотворениях «Батюшкову» («... пел при звуках лир войны кровавой пир»), «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году» («... при звуке стройных лир»), «Разлука» («И ты со мной, о лира, приуныла...»), «Послание Лиде» («...лиры звон»).

В большинстве случаев символ «лиры» ведет за собой устойчивую ассоциацию с выражением «петь». Поэт — это античный певец, сопровождающий свое пение «звоном лиры», — таков обычно символ поэтического творчества в лицейских стихах Пушкина.

Реже встречается, но также существен символ «свирели», противостоящий торжественному «звону» лиры как символ скромной, безыскусственной поэзии. Так, в «Послании к Юдину» говорится:

Ты хочешь, милый друг, узнать
Мои мечты, желанья, цели
И тихий глас простой свирели
С улыбкой дружества внимать...

На этом примере особенно наглядны стилистические принципы лицейской лирики, основанной на системе эмблем-символов. В ней еще не осуществилось индивидуальное осознание мира, поэт находится во власти общих, закрепленных традицией представлений. Но в то же время процесс преодоления традиционной эмблематики, «внеличного» отношения к миру, начинается уже в тех же лицейских стихах. В них постепенно вызревает и нарастает «свое», собственное восприятие действительности, появляется субъективно-личное начало.

Этот реальный, а не книжный мир особенно заметно выступает в стихах сатирического, домашнего

характера — в дружеских посланиях, в эпиграммах, в шуточных стихах. Именно в этих жанрах все настойчивее проявлялось обращение поэта к реальной жизни, черты уже не искусственного «лирического героя», а подлинной биографии самого Пушкина.

Тем существеннее то место, которое в лицейской лирике занимают дружеские послания, альбомные стихи, эпиграммы. В них Пушкин выступает язвительным и находчивым сатириком, остроумным собеседником, тонким, насмешливым. Эти послания и экспромты рождены всей лицейской атмосферой вольнолюбивого задора, ниспровержения ханжества и лицемерия официальных авторитетов. Именно эта дружеская, кружковая атмосфера позволяла обращаться к системе остроумных, подчас интимных намеков, которые могли быть поняты и оценены лишь в рамках узкого дружеского круга.

Послания — тот лирический жанр, в котором молодой поэт ближе всего подходил к жизни и, пожалуй, с наибольшей полнотой проявил свое реальное «я». В послание органически вовлекались события и факты повседневной жизни, хотя и преломляемые Пушкиным в шутливой форме, сочетаемые с условно-поэтической и мифологической эмблематикой. В одном из ранних посланий к кн. А. М. Горчакову (1814) Пушкин сам подчеркнул значение этого жанра, противопоставив его оде:

Я петь пустого не умею
Высоко, тонко и хитро
И в лиру превращать не смею
Мое — гусиное перо!
Нет, нет, любезный князь, не оду
Тебе намерен посвятить;
Что прибыли соваться в воду,
Сначала не спросившись броду,
И вслед Державину парить?
Пишу своим я складом ныне
Кой-как стихи на именины.

Здесь почтительная полемика с Державиным, с высоким одическим «парением» во имя «своего склада», во имя простого «гусиного пера», которым пишет свои послания Пушкин.

Дружеские послания — жанр, получивший яркое выражение в творчестве Батюшкова, — приобретают у Пушкина своеобразную интимность. В своих посланиях Пушкин чаще всего в шутливо-жизнерадостном тоне говорит о веселых товарищеских пирушках, ленивой и безмятежной жизни. Таковы, например, его послания к Пущину («Любезный именинник»), к Галичу («Пускай угрюмый рифмотвор», «Где ты, ленивец мой») и др. В эти послания широко вторгаются реальные подробности лицейской жизни, в них заключены бытовые, конкретные намеки, и тем не менее они решительно отличаются от позднейших пушкинских посланий его зрелой поры.

Читая эти лицейские послания, можно подумать, что все свое время лицеисты проводили среди карт и граций, в беззаботном веселье. Как уже указывалось, этот условный, нереальный мир отнюдь не соответствует неизмеримо более скромной и добродетельной жизни лицейстов. Он заманчив для Пушкина пафосом независимости, утверждением «горацианских» радостей жизни.

Ты счастлив, друг сердечный:
В спокойствии златом
Течет твой век беспечный,
Проходит день за днем,
И ты в беседе граций,
Не зная черных бед,
Живешь, как жил Гораций,
Хотя и не поэт, —

так определяет свой «горацианский» идеал жизни Пушкин в лицейский период. Подобный идеал привлекает его возможностью внутренней свободы и гармонии, это идеал гуманизма, хотя и несколько упрощенный, сведенный к эпикурейскому наслаждению жизнью.

Пушкин переключается с Державиным, который в своем послании «Евгению. Жизнь званская» писал:

Блажен, кто менее зависит от людей,
Свободен от долгов и от хлопот приказных,
Не ищет при дворе ни злата, ни честей
И чужд сует разнообразных!

Но Державин рисует помещицью идиллию. «Жизнь званская» — это жизнь вельможи на покое, тогда как для Пушкина «спокойствие златое» достигнуто прежде всего скромностью «отшельнической» жизни.

Уже в послании «К Галичу» (1815) Пушкин наполняет этот «горацианский» идеал той конкретной бытовой живописью, которая передает нам живое ощущение действительности:

Пускай угрюмый рифмовтор,
Повитый маком и крапивой,
Холодных од творец ретивый,
На скучный лад сплетая вздор,
Зовет обедать генерала, —
О Галич, верный друг бокала
И жирных утренних пиров,
Тебя зову, мудрец ленивый,
В приют поэзии счастливый,
Под отдаленный неги кров...

В этих стихах уже чувствуется пушкинская свобода интонации, точность выражения мысли. Наряду с традиционно-батюшковским кругом образов и эпитетов («мудрец ленивый», «неги кров», «приют поэзии») в послании Пушкина выделяются заново найденные, искрящиеся молодым задором, чувственным восприятием жизни образы, в описании дружеской пирушки у «жида Золотарева», то есть у лицейского эконома:

И с громом двери на замок
Запрет веселье молодое.
И хлынет пиво золотое,
И гордый на столе пирог
Друзей стесненными рядами,
Сверкая светлыми ножами,
С тобою храбро осадим...

«Высокий» патетический образ сраженья шутивно применен поэтом к описанию дружеской пирушки.

Особенность пушкинских посланий в том, что в них Пушкин метко схватывает особенности их адресатов, передает их характеры, их индивидуальные черты. Таков облик профессора философии А. И. Га-

лича, преподававшего одно время в лицее латинскую и русскую словесность. Лицейсты любили Галича за его веселый добродушный нрав и товарищескую простоту и охотно посещали его. Пушкин рисует жизненный облик Галича, хотя и стилизованный под «ленового» «мудреца»-эпикурейца, любителя вкусно поесть и выпить, ленивого и добродушного. Здесь, как и в других лицейских стихах, реальная действительность переплетается с традиционными образами, жизненные реалии с условным поэтическим гримом.

Но в то же время в лицейских посланиях и элегиях уже передан самый дух и характер лицейской атмосферы, рождение личности поэта. Юношеские стихи Пушкина не противостояли действительности, они лишь по-своему ее стилизовали под впечатлением литературных примеров и образцов, передавали ее в «очищенном» виде. Да и самые переживания молодого Пушкина были еще юношески незрелыми и неглубокими.

* * *

Среди лицейских стихов выделяется ряд стихотворений о юношеской влюбленности поэта, о пробуждении первого чувства. Эти стихи отличаются своим целомудренным тоном от его буйных и непринужденно-фамильярных дружеских посланий. В них также многое условно, восходит к литературным образцам, но уже чувствуется собственный голос молодого поэта. Сквозь условную систему лирических образов проступают черты пушкинской биографии.

В случайно сохранившейся записи лицейского дневника 1815 года мы читаем под 29 ноября: «Я счастлив был!.. нет, я вчера не был счастлив; поутру я мучился ожиданьем, с неописанным волненьем стоя под окошком, смотрел на снежную дорогу — ее не видно было! Наконец я потерял надежду, вдруг нечаянно встречаюсь с нею на лестнице, — сладкая минута!..

Он пел любовь, но был печален глас.
Увы! он знал любви одну лишь муку!

Жуковский

Как она мила была! как черное платье пристало к милой Бакуниной! Но я не видел ее 18 часов — ах! какое положение, какая мука!..

Но я был счастлив 5 минут...»

Эти наивные юношеские признания помогают установить связь между впервые вспыхнувшим чувством Пушкина и циклом стихов, относимых его биографами к молодой фрейлине Е. П. Бакуниной.

Признание Пушкина подтверждается и свидетельством лицеиста С. Д. Комовского: «Первую, платоническую, истинно поэтическую любовь,— рассказывает он,— возбудила в Пушкине сестра одного из лицейских товарищей его (фрейлина Катерина Павловна Бакунина). Она часто навещала брата своего и всегда приезжала на лицейские балы. Прелестное лицо ее, дивный стан и очаровательное обращение произвели всеобщий восторг во всей лицейской молодежи. Пушкин с чувством пламенного юноши описал ее прелести в стихотворении своем «К живописцу», которое очень удачно положено было на ноты лицейским же товарищем его Яковлевым и постоянно пето до самого выхода из заведения»¹.

Эти факты о первой влюбленности поэта существенны не как эпизод в его биографии (к тому же не весьма значительный), но как свидетельство тесной связи его лирики с жизнью. При всей условности поэтической формы эти лирические стихи лицейского периода не просто дань литературной традиции, а рождены взволнованными переживаниями поэта. Первым, кто обратил на это внимание, был В. Я. Брюсов, который в своем этюде «Первая любовь Пушкина» расшифровал и воссоздал все перипетии юношеского увлечения Пушкина. «Первую главу этого романа,— писал Брюсов,— образуют первые элегии 1816 года: «Наездники», «Послание к кн. Горчакову», «Окно», «Наслаждение», «Счастлив, кто в страсти сам себе», «Любовь одна веселье жизни холодной». Все это — признания любви затаенной и безнадеж-

¹ Я. Грот. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, изд. 2-е. СПб., 1899, стр. 220.

ной. Влюбленный юноша говорит уже не об «одной слезе», которой довольно, чтоб отравить бокал, но и о гибели всей своей жизни и ее лучших надежд. В эпическом отрывке «Наездники», разумея, конечно, самого себя под «воинственным поэтом», Пушкин говорит о предчувствии «желанного конца», о том, что она, та, кого он любит, даже не вздохнет об его смерти. В «Послании к кн. Горчакову» он жалуется, что знал любовь, но не знал надежды, что ему суждено «на жизненном пиру» явиться, как угрюмому гостю, одиноким, на час. В элегии «Счастлив, кто в страсти» — что в «унылой» жизни ему нет наслаждений, что самый «цвет» его жизни сохнет от постоянных мук...»¹

В. Брюсов верно интерпретирует лирические мотивы и темы ранних пушкинских элегий. Однако он излишне уточняет и конкретизирует биографические детали, психологические мотивы этих элегий. Конечно, сознание невозможности открытого, а тем более взаимного проявления чувств шестнадцатилетнего поэта по отношению к светской красавице, фрейлине двора, избалованной всеобщим преклонением и успехом, вызывало пессимистические мотивы в пушкинских стихах. Но все признания в «унынии», «печали», в «души холодном мраке», в том, что поэт смотрит на жизнь «недвижными глазами», «хладным взором» («Разлука»), свидетельствуют лишь об обращении к привычному реквизиту элегической поэзии Батюшкова и Жуковского. Да и самый образ поэта, который возникает в этих стихах,— облик романтического лирического героя, каким его представляли Жуковский и Батюшков:

Уныл, как сумрак полуночи,
И бледен, как осенний свет.
С главою, мрачно преклоненной,
С укрытой горестью в груди,
Печальной думой увлеченный...

(«Наездники»)

¹ В. Брюсов. Мой Пушкин. М., 1929, стр. 26—27. Первоначально напечатано в сочинениях А. Пушкина. «Библиотека великих писателей», под редакцией С. А. Венгерова, т. I СПб., 1907.

В стихотворениях, обращенных к Е. П. Бакуниной, лишь угадывается затаенное чувство поэта: они лишены тех конкретных и индивидуальных оттенков, той стремительности и взволнованности чувства, которые так характерны для зрелых стихов поэта. Свои переживания Пушкин в лицейских стихах облекает в условные поэтические образы. Да и самые чувства молодого поэта еще во многом поверхностны, внушены литературными образцами. В своих стихах он идеализирует и украшает переживания и впечатления, которые зародились от случайных встреч, светских намеков, идеальных мечтаний. Один из лучших образцов этой юношеской лирики — элегия «Любовь одна — веселье жизни хладной» (1816). Уже первая строфа элегии удивительна по изяществу и совершенству стиха, предвещающего дальнейшее развитие пушкинской поэзии:

Любовь одна — веселье жизни хладной,
Любовь одна — мучение сердец:
Она дарит один лишь миг отраднй,
А горестям не виден и конец.
Стократ блажен, кто в юности прелестной
Сей быстрый миг поймает на лету;
Кто к радостям и неге неизвестной
Стыдливую преклонит красоту!

Вслед за этой строфой следует пространное, чисто литературное отступление о «чувствами свободных певцах», «наследниках Тибулла и Парни».

Пушкинская элегия еще во многом архаична (отсюда и «сей», и «нега», и «хладный» и т. д.). Поэт как бы любит ее декламационным эффектом, дорожит той поэтической позой разочарованного влюбленного, которая навеяна литературными образцами. Поэтому так обильны здесь стилизованные, традиционные образы: «жизнь хладная», «мучение сердец», «миг отраднй», «юность прелестная», «печальная тьма», «нега неизвестная» — это все эпитеты, знакомые по поэзии Батюшкова и русских анакреонтиков. Они не имеют предметного значения, а являются лишь условными клише элегического жанра.

Однако в лицейских стихах Пушкина не только

условность, не только поэтический грим. Среди лирических стихов этой поры встречаются стихотворения подлинной художественной завершенности, подлинной силы чувства. Искусственно стилизованная манера изображения сочетается со сдержанной внутренней эмоцией и пластичностью образов. В стихотворении «Осеннее утро» (1816) весь характер образов еще условен, связан с поэтической традицией античной антологии, преломленной сквозь призму русского сентиментализма, но уже явственно ощутимо индивидуальное переживание поэта, внутренняя правдивость чувства, найденность образа:

Поднялся шум; свирелью полевой
Оглашено мое уединенье,
И с образом любовницы драгой
Последнее слетело сновиденье.
С небес уже скатилась ночи тень,
Взошла заря, блистает бледный день —
А вокруг меня глухое запустенье.
Уж нет ее... я был у берегов,
Где милая ходила в вечер ясный;
На берегу, на зелени лугов
Я не нашел чуть видимых следов,
Оставленных ногой ее прекрасной.
Задумчиво бродя в глуши лесов,
Произносил я имя несравненной;
Я звал ее, — и глас уединенный
Пустых долин позвал ее вдали.
К ручью пришел, мечтами привлеченный;
Его струи медлительно текли,
Не трепетал в нем образ незабвенный.
Уж нет ее!..

Мы знаем, что и «уединенье» поэта, «полевая свирель», нарушившая это уединение, лишь поэтические символы и аксессуары, точно так же как и весь круг образов, как традиционные эпитеты: «любовница драгая» (архаизмы еще больше подчеркивают эту условность), «глас уединенный», «сладостная весна», «на волнах охладелых». И, однако, есть неповторимое очарование в этом стихотворении, несколько холодном и рационалистическом, при всем своем декламаторском пафосе. Прощание с любимой, с «образом любовницы драгой» в прохладное и прозрачное

осеннее утро — такова лирическая тема этого стихотворения. Поэт не конкретизирует ни образа девушки, ни реальной канвы своих отношений с нею. Это образ условный, обобщенный (хотя и относимый к Е. П. Бакуниной).

Столь же отвлеченный, условный пейзаж — нигде не обозначены какие-либо реалии: ночь, утро, дубравы, берег, туман на волнах могут быть отнесены к любому месту. Это пейзаж осеннего утра в его общем, как бы очищенном от всех «местных» локальных красок виде, идеальный, классический пейзаж осени, столь же строгий и в то же время условный, как ландшафты Пуссена.

И «бледный день», и «имя несравненной», и «глас уединенный», и осени «холодная рука», и «священная тишина», и «беспечные забавы» и др. — все это не конкретные обозначения предметов, а их поэтически-условные эмблемы, несущие груз литературных ассоциаций. Потому среди них особенно наглядно выделяется такой простой и точный эпитет, как «желтый лист»: «Там день и ночь кружится желтый лист...»

Есть зрительное великолепие в этом холодном осеннем пейзаже, в пышности, живописности образов:

У осени холодною рукою
Главы берез и лип обнажены...

Стихотворение «Разлука», как и «Осеннее утро», наваяно разлукой с «прелестным другом» (по показаниям биографов — Бакуниной), но и облик этого «друга» и самые переживания поэта являются лишь условно-поэтическим отсветом этих чувств. «Холодный мрак» души не подлинное состояние поэта, это поэтическая поза, юношеское любование чувством:

Как мало я любовь и сердце знал!
Часы идут, за ними дни проходят,
Но горести отрады не приводят
И не несут забвения фиал,

В этих изящных жалобах проступают подлинные переживания поэта, облеченные еще в условную форму:

О милая, повсюду ты со мною!
Но я уныл и втайне я грущу,
Блеснет ли день за синюю горою,
Взойдет ли ночь с осеннею луною —
Я все тебя, прелестный друг, ищу...

Пушкин создает в лицейский период и такие безукоризненные шедевры, как «Желание», выделяющиеся своей лаконичностью, точностью словесной формы, эпиграмматической завершенностью фразы. Это анализ чувства, хотя и несколько преувеличенного, это лирическая исповедь, в которой сказалась «пленительная сладость» стихов Жуковского:

Медлительно влекутся дни мои,
И каждый миг в унылом сердце множит
Все горести несчастливой любви
И все мечты безумия тревожит.
Но я молчу; не слышен ропот мой;
Я слезы лью; мне слезы утешенье;
Моя душа, плененная тоской,
В них горькое находит наслажденье.
О жизни час! лети, не жаль тебя,
Исчезни в тьме, пустое привиденье;
Мне дорого любви моей мученье, —
Пускай умру, но пусть умру любя!

«Горести несчастливой любви», душа, «плененная тоской», овеяны сентиментальным флером, но Пушкин уже достигает в этих стихах той сжатости и точности в выражении своих чувств, которые станут обязательными для его зрелой лирики.

Лицейская лирика Пушкина во многом условна и вместе с тем гармонически-пластична. В ней жизнь дробится в гранях той хрустальной призмы, через которую воспринимает ее поэт. Печать условности, стилизации не лишает пушкинскую лирику этих лет своеобразия и проявления в ней личности автора. Правда, авторская личность обычно выступает здесь в качестве условного лирического героя, приобретающего различные черты, раскрывающего свою личность в традиционных поэтических формулах. В стихах Пушкина лицейского периода уже заложены истоки поэзии, которые в дальнейшем скажутся в его лирике, — ясность мысли, пластичность формы,

точность и скупость словесного мастерства. В этом их значение для творческого роста поэта. Не следует рассматривать их только как его творческую лабораторию. Их роль гораздо значительнее. В них выступает уже то аполлоническое начало творчества Пушкина, то гуманное и гармоническое восприятие жизни, которое впоследствии в неизмеримо более осложненной и углубленной форме раскроется в его зрелой лирике.

Не случайно поэтому многие нити позднейшего творчества Пушкина тянутся к его лицейским стихам, И возвращение к теме и образам Царского Села, и светлый жизнеутверждающий культ дружбы, и вольнолюбивые идеалы лицейского периода возникают в таких стихах поэта, как «Царское Село» (1821—1822), и в стихотворениях, посвященных лицейским годовщинам. На протяжении всей жизни поэт сохранил память о лицейских годах. Стихи, посвященные лицейским годовщинам, не только воспоминания о прошлом. Они являются своего рода подведением жизненных итогов, размышлениями о судьбе поэта и в то же время воскрешают «лицейский дух».

В лицейскую годовщину 19 октября 1825 года опальный поэт в своем уединении в Михайловском обращался к друзьям на «берегах Невы», напоминая о том «прекрасном союзе», который навсегда скрепил их юношескую дружбу:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он как душа неразделим и вечен —
Неколебим, свободен и беспечен
Срастался он под сенью дружных муз.
Куда бы нас ни бросила судьбина,
И счастье куда б ни повело,
Все те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село.

Это не только поэтический культ дружбы. Царское Село и лицей навсегда стали для Пушкина символами молодости, вольнолюбия, свободы и красоты.





„ДЕРЕВНЯ“

«Деревня» — смелая политическая декларация поэта, высказавшего здесь свое гневное осуждение крепостного гнета, свое сочувствие народу. В жизни народа молодой поэт нашел источник поэтического вдохновения. Существенное значение имела «Деревня» и в развитии пушкинского творчества, обозначая переход от эпикурейской лирики лицейского периода к гражданской поэзии. Как и «Вольность», «Деревня» стала одним из наиболее популярных агитационных поэтических документов декабризма, широко распространявшихся в подпольных списках, способствовала воспитанию свободолобивых настроений в передовых кругах тогдашнего общества. Так, уже в 1820 году, встретившийся с Пушкиным декабрист Якушкин сообщает, что его «ненапечатанные сочинения», в том числе и «Деревня», «были не только всем известны, но в то время не было сколько-нибудь грамотного прапорщика в армии, который не знал бы их наизусть»¹.

¹ И. Д. Якушкин. Записки. М., 1926, стр. 9—10.

В этом стихотворении, написанном в период формирования декабристского движения, Пушкин смело обличает главное зло тогдашней действительности — крепостное право, «барство дикое», присвоившее себе «насильственной лозой и труд, и собственность, и время земледельца». Пушкин выступает здесь как последователь просветительской философии XVIII века и единомышленник декабристов. Если в «Вольности» он поднял голос протеста против деспотизма самодержавия, то «Деревня» знаменовала осуждение крепостнических порядков, порабощения народа помещиками.

В «Деревне» сказались конкретные впечатления от поездки Пушкина в Михайловское между 10 и 15 июля 1819 года. Даже самый пейзаж точно воспроизводит окрестности Михайловского: ведь и «темный сад», и «луг, уставленный душистыми скирдями», и весь окружающий ландшафт — это Михайловское:

Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбака белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы полосаты,
Едали рассыпанные хаты,
На влажных берегах бродящие стада...

Именно этот пейзаж раскрывается перед зрителем, если смотреть с площадки дома Пушкиных, расположенного над Соротью между двух озер (Маленец и Кучане)¹. Дело, конечно, не только в точном изображении реального ландшафта, но в тех картинах крепостного гнета, которые вызвали возмущение молодого Пушкина. Именно это смелое и правдивое изображение крепостнических порядков и привлекало внимание современников. «Прислал ли я тебе «Деревню» Пушкина? — писал А. И. Тургенев П. А. Вяземскому 26 августа 1819 года. — Есть сильные и прелестные стихи, но и преувеличения насчет псковского хамства»¹. Либерально настроенного А. И. Тургенева покорила резкость социального обличения у Пушкина. «Псковское хамство», о кото-

¹ «Остафьевский архив князей Вяземских», т. I, стр. 296

ром упоминает Тургенев,— это не только общемо-
ральная оценка поведения помещиков-крепостников.
Пушкин имел в виду и совершенно определенные со-
бытия — крестьянские волнения в соседнем с
Михайловским селе Тригорском, вотчине помещика
А. М. Вындомского (отца П. А. Осиповой). Под
влиянием непомерных поборов и издевательств уп-
равляющего крестьяне в 1783 году отказались пови-
новаться, заявив, что «лучше хотят умереть все, не-
жели быть в послушании Вындомскому»¹. Выступ-
ление крестьян было подавлено военной силой, под
начальством самого губернатора, зверски расправив-
шегося с непокорными крестьянами.

Хотя со времени этих событий прошло более чет-
верти века, но Пушкин, несомненно, знал о них, по-
скольку живы были еще их участники и очевидцы.
Конечно, не следует ограничивать и сужать до мест-
ного факта самый протест Пушкина против произ-
вола крепостничества, но именно Михайловское на-
поминало поэту о положении народа.

Воспитанный на передовой западноевропейской
философии, с горячим сочувствием изучавший Воль-
тера, Руссо и других французских просветителей,
знакомый с радищевским «Путешествием», Пушкин
в Михайловском впервые столкнулся с русской кре-
постной деревней. Недаром Н. Огарев назвал стихо-
творение «Деревня» «выстраданным из действитель-
ной жизни до художественной формы»².

Уже самая композиция стихотворения рассчитана
на заострение социальной темы, на создание опреде-
ленного политического впечатления. «Деревня» де-
лится на две части, из которых первая (кончая сти-
хом «В душевной зреют глубине») была напечатана
Пушкиным, а вторая распространялась в многочис-
ленных списках. Обе части стихотворения контрастно
противопоставлены одна другой. В первой из них

¹ Н. А. Малеванов, «Волнения крестьян в селе Тригорском
и «Деревня» Пушкина». Сб. «Пушкин. Исследования и мате-
риалы», т. II. М.—Л., 1958, стр. 369—381.

² Сб. «Русские писатели XIX века о Пушкине». Л., 1938,
стр. 220.

Пушкин описывает идиллически-мирный сельский пейзаж Михайловского с душистыми скирдами, светлыми ручьями, лазурными равнинами, со следами «довольства и труда». Во второй части стихотворения этому идиллическому изображению противостоит правдивая и суровая картина «рабства тощего» и «дикого барства». Это противопоставление выразительно подчеркнуто союзом «но»: «Но мысль ужасная здесь душу омрачает». С этой фразы начинается обличительная часть стихотворения, в которой вместо идиллии показаны картины жестокой несправедливости, творимой «барством диким».

В «Деревне», как и в предшествовавшей ей оде «Вольность», на первый план выступает политически-пропагандистская тенденция, поэт является глашатаям гражданских идеалов. «Деревня» обозначила решительное обращение к жизни, разрыв с идиллическим представлением о положении крестьян, которое отличало поэзию карамзинистов, дававших в своих стихах пасторальное изображение сельской жизни. Суровая правда пушкинского стихотворения подсказана была прежде всего самой крепостной действительностью, а не литературными образцами. Традиционная идиллия превратилась в острую сатиру, в гневную проповедь поэта, «друга человечества», поднявшего голос на защиту поработченного и ограбленного крепостного мужика.

Уже в первой части стихотворения намечена, хотя еще приглушенно, социальная тема. «Пустынный уголок», «прият спокойствия, трудов и вдохновенья» поэтом решительно противопоставлен «порочному дворцу цирцей» (в одном из списков — «царей»). Сам поэт выступает здесь не только как чувствительный руссоист или философ-эпикурец, призывающий к наслаждениям жизни, что характерно было для лицейских стихов Пушкина, а как поэт-гражданин. Политическая тема развита во второй части стихотворения с исключительной смелостью и полнотой.

В литературном аспекте «Деревня» знаменовала преодоление традиции, поэтических приемов, характерных для лицейской лирики. Даже ода «Воль-

ность», написанная несколько раньше (в 1817 году), во многом еще во власти традиции, являясь откликом на одноименную оду Радищева. В «Деревне» же особенно нагляден самый переход от условной литературной манеры, от облика условного «лирического героя» к непосредственному выражению чувств и мыслей самого автора. Даже во многом еще традиционный образ «друга человечества», заставляющий вспомнить радищевского путешественника, душа которого «страданиями человечества уязвлена стала», приобретает не условный, а реальный характер. Здесь выступает сам Пушкин, глубоко потрясенный окружающей несправедливостью.

Русская передовая общественная мысль пришла уже к этому времени к выводу о необходимости отмены крепостного права, о противоречии его «естественному закону». Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» не только указывал, что богатство помещиков получено в результате ограбления народа, крестьянских масс, что крепостничество противоречит принципам «естественного права», но и призывал к уничтожению крепостничества. В главах «Зайцово», «Медное» и др. Радищев создал яркие картины «барства дикого», крепостнического произвола. «Богатство сего кровопийца ему не принадлежит, — писал Радищев о помещике-крепостнике. — Оно нажито грабежом и заслуживает строгого в законе наказания. И суть люди, которые, взирая на утучненные нивы сего палача, ставят его в пример усовершенствования в земледелии. И вы хотите называться мягкосердыми, и вы носите имена попечителей о благе общем. Вместо вашего поощрения к таковому насилию, которое вы источником государственного богатства почитаете, прострите на сего общественного злодея ваше человеколюбивое мщение. Сокрушите орудия его земледелия, сожгите его риги, свины, житницы и развейте пепел по нивам, на них же совершалось его мучительство...»¹ Пушкин оста-

¹ А. Н. Радищев. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 326.

вался на просветительских позициях «друга человечества», не солидаризируясь с этим революционным выводом Радищева. И тем не менее картина крепостнического произвола, рисуемая Пушкиным во второй части стихотворения, по силе обличения, по верности найденных красок во многом приближается к «Путешествию из Петербурга в Москву». Недаром вскоре (в 1822 году) Пушкин в своем «Послании цензору» назовет Радищева «врагом рабства»: «Радищев, рабства враг, цензуры избежал».

Многие из упоминаний Пушкина, клеймящих крепостное право, имеют свою аналогию в книге Радищева: «барство дикое», присвоившее себе «насильственной лозой и труд, и собственность, и время земледельца», и «рабство тощее», влачащееся «по браздам неумолимого владельца», — все эти картины помещичьего произвола могут быть возведены к «Путешествию», в особенности к таким главам, как «София», «Зайцово», «Городня». «...Можно ли назвать блаженным гражданское положение крестьянина в России? — спрашивает Радищев и сам отвечает на этот вопрос. — Ненасытец кровей один скажет, что он блажен, ибо не имеет понятия о лучшем состоянии»¹. Пушкин не дошел в своем стихотворении до понимания связи крепостного рабства и самодержавия, которую уже видел Радищев, но самые картины крепостного гнета, нарисованные кратко в пушкинской «Деревне», несомненно, возникли под влиянием радищевского «Путешествия». Пушкин перечисляет наиболее жестокие и тяжелые стороны крепостного права: подневольный и непроизводительный труд на барщине, превращение крестьянина в безответную «крещенную собственность», позволявшее помещику заводить крепостные гаремы («Здесь девы юные цветут для прихоти бесчувственной злодея»), разрушение крестьянских семей отдачей молодых людей в «дворовые» («Из хижины родной идут собой умножить дворовые толпы измученных рабов»).

¹ А. Н. Радищев. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 315.

Здесь барство дикое, без чувства, без закона,
Присвоило себе насильственной лозой
И труд, и собственность, и время земледельца.
Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,
Здесь рабство тощее влачится по браздам
Неумолимого владельца.

Напомним соответствующее место из радищевского «Путешествия»: «Таковых находим мы земледельцев (то есть земледельцев. — Н. С.) в государстве нашем. Нива у них чуждая, плод оныя им не принадлежит («Присвоило себе... и труд, и собственность, и время земледельца»). И для того, обрабатывают ее лениво; и не радеют о том, не запустеет ли среди делания («склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам, здесь рабство тощее *влачится* по браздам»). Сравни сию ниву с данною надменным владельцем («неумолимого владельца») на тощее («рабство тощее») прокормление делателю» (глава «Хотиллов») ¹. Здесь наглядно видно, как картина, нарисованная Радищевым, определяет основную линию строения образов пушкинского стихотворения.

Нельзя, конечно, сводить значение пушкинского стихотворения к пересказу картин барского произвола из радищевского «Путешествия». Сама действительность давала достаточный материал для подобных впечатлений и раздумий. Но близость этих конкретных подробностей пушкинского стихотворения к «Путешествию» не следует недооценивать. Собственные наблюдения поэта над жизнью крестьян, впечатления от жизни осмыслились им под воздействием «Путешествия» Радищева, незадолго перед тем ставшего ему известным. Жизненная верность этих картин, страстный протест против рабства наполнили новым содержанием традиционные образы.

Однако Пушкин в «Деревне» еще верит в то, что «рабство» может пасть «по манию царя». Заключи-

¹ А. Н. Радищев. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 319.

тельные строки стихотворения — тот вывод, который сделан Пушкиным из нарисованной им картины, сформулирован в концовке:

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный
И рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная заря?

Пушкин верен здесь взглядам просветителей, которые видели в «просвещенном монархе» единственную реальную силу, способную преобразовать общественные и правовые отношения. Это шаг назад от Радищева, который решительно выступал и против «рабства» и против самодержавия. Следует, однако, иметь в виду, что в 1819 году не только Пушкин, но и большинство участников декабристского движения возлагали надежды на конституционную монархию, на царя, который должен свято соблюдать законы и способствовать отмене крепостного права.

В частности, Пушкин в этом вопросе близок к декабристу Н. И. Тургеневу, который в своей записке «Нечто о крепостном состоянии в России», представленной им в конце 1819 года Александру I, — писал: «...власть самодержавная есть якорь спасения для отечества нашего. От нее одной мы можем надеяться на освобождение наших братьев от рабства, столь же несправедливого, как и бесполезного. Грешно помышлять о политической свободе там, где миллионы не знают даже и свободы естественной»¹. Пушкин в это время часто общался с Тургеневым, а посещение Михайловского летом 1819 года воочию показало ему подлинный характер взаимоотношений крестьян и помещиков. В отмене крепостного права он, как и Тургенев, видел мероприятие, предшествующее конституционным изменениям, политической реформе².

По своему жанру и стилю «Деревня» продолжа-

¹ «Архив братьев Тургеневых», вып. 5, стр. 416.

² См. Б. В. Томашевский и Пушкин, кн. I. М. — Л., 1956. стр. 189.

ла принципы классической поэзии XVIII века. Эта гражданственная, одическая традиция, идущая от Ломоносова и Державина, была воспринята и декабристами. Такие программные произведения декабристов, как «К временщику» и «Гражданское мужество» К. Рыльева, следовали именно этой одической традиции. Столь же близки к ней были В. Кюхельбекер, В. Раевский и другие поэты-декабристы. «Ода, — позднее писал В. Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии...» (1824), — увлекаясь предметами высокими... парит, гремит, блещет, порабощает слух и душу читателя»¹.

Однако, продолжая высокую гражданственную традицию классицизма XVIII века, «Деревня» Пушкина от классической оды отличается не только своим объемом, но и тем, что в ней во многом преодолена одическая условность. Речь идет здесь не о правах народа вообще, а о реальной деревне, о подлинных страданиях крестьян-крепостных, которым горячо сочувствует поэт. Одический жанр переходит в элегию. Сфера общего, абстрактного дополняется личным, эмоциональным отношением.

Уже в «Оде на рабство» Капниста (напечатанной в 1806 году, написанной в 1796 году) обличительный пафос Радищева, суровость нарисованных им картин крепостного права были во многом смягчены сентиментально-чувствительным изображением деревни:

Куда ни обращу зеницу,
Омытую потоком слез,
Везде, как скорбную вдовицу,
Я зрю мою отчизну днесь:
Исчезли сельские утехи,
Игрива резвость, пляски, смехи;
Веселых песней глас утих;
Златые нивы сиротеют,
Поля, леса, луга пустеют,
Как туча, скорбь легла на них.

Несомненно, что «Ода на рабство» Капниста, ставившая ту же тему, что и «Деревня», учитывалась

¹ «Мнемозина», 1824, ч. II, стр. 30.

Пушкиным. Но развернутой капнистовской оде он противопоставил сжатую, эпиграмматически точную форму своего стихотворения, в котором одическая витийственность сочеталась с раздумьем элегии. В отличие от ряда своих предшественников, Пушкин отказывается от идеализации сельского уединения, отказывается видеть в нем прибежище от тревожных светов, от острых противоречий общественной жизни. Пушкин уже видит за мирными и идиллическими картинами сельского «довольства», за привлекающими взор пейзажами подлинную, отнюдь не идиллическую, а бесчеловечную сторону крестьянской жизни. Об этом не говорил ни Карамзин, ни Батюшков, ни кто-либо другой из поэтов до Пушкина, за исключением Радищева.

«Деревня» в этом отношении противостоит традиции допушкинской лирики. Вольнолюбивый пафос этого стихотворения был резко отличен от умиротворяющего идиллического изображения деревни у предшественников Пушкина. Смелым новшеством явилась и та реалистическая основа, которая явственно пробивается сквозь условную фразеологию и лексику классицизма.

В литературе о Пушкине до сих пор не было отмечено, что пушкинская «Деревня» полемизирует с державинским стихотворением «Евгению. Жизнь званская», появившимся десятилетием раньше (в 1807 году). Державин также стремился представить картину сельской жизни, но для него труд крепостных являлся чем-то самим собой разумеющимся, необходимым элементом барского благополучия. Он с восхищением описывал забавы и удовольствия помещика:

Прекрасно! тихие, отлогие берега
И редки холмики, селений мелких полны.
Как, полосаты их клоня поля, луга,
Стоят над током струй безмолвны.
Приятно! Как вдали сверкает луч с косы
И эхо за лесом под мглой гамит народа,
Жнецов поющих, жниц полк идет с полосы,
Когда мы едем из похода.

Пушкинская «Деревня» во многом является ответом на помещичью идиллию Державина. Вторая часть стихотворения Пушкина развенчивает это восхваление прелестей сельской жизни, довольства «жнецов поющих», противопоставляя им «измученных рабов».

В стихотворении Пушкина как бы сочетаются ода и элегия — раздумье поэта и гневный, гражданский пафос, «грозный дар» «витийства». Это нашло свое выражение в разнообразии и богатстве интонации: начинаясь с задумчиво-лирического обращения, пушкинское стихотворение постепенно приобретает все более и более патетический накал, гневную, ораторскую интонацию. В безукоризненном чтении В. Яхонтова это интонационное богатство особенно заметно: одические формулы приобретали искреннюю взволнованность, переставали быть условно-риторическими фигурами:

О, если б голос мой умел сердца тревожить!
Почто в груди моей горит бесплодный жар...
И не дан мне судьбой витийства грозный дар?

Ораторская фразеология и интонация «Деревни», согретые «жаром» негодования, нашли путь к сердцу читателей, «тревожили» сердца и умы современников.

Пушкин широко пользуется в своих гражданских стихотворениях, в том числе и в «Деревне», словами-эмблемами, обладающими политическим ореолом, — «оковы», «истина», «закон», «толпа непросвещенная», «невежество», «отечество», «свобода». В сочетании с ораторской интонацией, эмоциональной повышенностью тона эти слова приобретают особенно важное пропагандистское значение, усиливая весь идейный свободолюбивый подтекст. Образная структура стихотворения основана на этих политически-значимых словах-эмблемах. Они закрепляют в нашем восприятии образ самого поэта — негодующего вольнолюбца, ученика энциклопедистов и просветителей. «Друг человечества» — это сам автор, воодушевленный благородными идеями, ненавидящий рабство.

Наряду с одой «Вольность» «Деревня» способствовала формированию гражданской поэзии декабристов с ее вольнолюбивым пафосом, с ее возвышенно-одическим стилем и фразеологией. Напомним стихотворения, особенно популярные в среде декабристов: «К временщику» К. Рылеeva (1820) и «Негодование» П. Вяземского (1820), появившиеся вскоре после «Деревни». В послании «К временщику» Рылеев пользуется подобным же ораторским стилем, той же патетической интонацией, что и Пушкин:

О, как на лире я потщусь того прославить,
Отечество мое кто от тебя избавит!

Здесь и архаическая лексика, и одическая интонация, и слова-эмблемы, наделенные политическим гражданским ореолом, — «отечество», «злодей», «тиран», «свобода».

Подобное же одически-ораторское строение стиха характерно и для «Негодования» П. Вяземского, близкого в те годы к умонастроениям декабристов:

Но лстивых лжебогов разоблачив кумиры,
Я правде посвятил свой пламенный восторг;
Не раз из непреклонной лиры
Он голос мужества исторг.

П. Вяземский также пользуется всем «витийственно»-политическим словарем, характерным для поэзии декабристов и восходящим к Державину и пушкинским стихотворениям «Вольность» и «Деревня». Тут и «кумир», и «истина», и «святыня правосудья», и «губительная лесть», и «отечество», и «граждане», и «темница мира», и т. д., то есть слова «высокого» стиля, имеющие определенную политическую окраску, ставшие своего рода политическими лозунгами. «Вольность» и «Деревня» выражали декабристские умонастроения, формулировали в стихах политическую программу декабристов. Вся поэтика «Деревни» совпадает с поэтикой политической лирики декабристов.

«Деревня» не только итог юношеских впечатле-

ний поэта, свидетельство его раннего «вольнодумства», протест против крепостнического гнета, приобретший громкий отклик в кругах декабристов и передовых людей той эпохи. Стихотворение Пушкина открывало в его творчестве новую страницу, намечало далекую перспективу на будущее. Здесь впервые в творчество Пушкина входит тема народа, его судеб, тема, которая в дальнейшем неоднократно прозвучит в его произведениях, вплоть до «Памятника».

„К М О Р Ю“

Стихотворение «К морю» — одно из наиболее значительных в творчестве Пушкина. В конце июля 1824 года, перед отъездом из Одессы, Пушкиным была написана первая редакция этого стихотворения, содержащая строфы, посвященные личной судьбе поэта, его прощанию с морем. Осенью в Михайловском были добавлены строфы о Наполеоне и Байроне и заключительные стихи. Все это превратило личную, автобиографическую тему стихотворения в тему исторического и философского значения.

Стихотворение родилось как прощание поэта с морем. Речь в нем шла о «поэтическом побеге», признании в том, что поэт не решился «навек оставить земли недвижимый скучный брег»:

Ты ждал, ты звал... Я был окован;
Вотще рвалась душа моя:
Могучей страстью очарован,
У берегов остался я...

Мы не имеем здесь возможности подробно останавливаться на автобиографическом значении этого

признания, хотя оно существенно для понимания стихотворения. Во время своего пребывания в Одессе Пушкин не раз подумывал о бегстве за границу. Так, в начале февраля 1824 года он писал брату о своем желании «взять тихонько трость и шляпу и поехать посмотреть на Константинополь. Святая Русь мне становится невтерпеж». Однако задуманный побег за границу не был осуществлен и «очарованный» «могучей страстью» поэт остался. До сих пор нет достаточно авторитетного решения, кем вызвана была эта «могучая страсть» — Е. К. Воронцовой, К. Собаньской?

Пушкин рассматривал стихотворение «К морю», как посвященное памяти Байрона, весть о смерти которого в Миссалунгах глубоко его потрясла. В письме к П. Вяземскому от 1 октября 1824 года, посылая ему из Михайловского текст стихотворения, он называл его «маленьким поминанием за упокой души раба божия Байрона».

Несмотря на всю важность темы Байрона для этого стихотворения, оно, однако, говорит не только о Байроне, но и о Наполеоне и прежде всего о самом Пушкине. В разговоре с морем поэт повествует о своей судьбе, о своих думах. Образ Байрона помогает осознать вопросы, вставшие перед Пушкиным. Пушкин с большим сочувствием относился к Байрону, он восхищался величием его духа, смелой защитой им дела свободы. Смерть Байрона еще острее подчеркивала одиночество самого Пушкина, трагизм его собственной судьбы.

Победа реакции над революционным, народно-освободительным движением на Западе еще до катастрофы 14 декабря 1825 года привела Пушкина к разочарованию в возможности революции. Уже в стихотворении 1824 года «Недвижный страж дремал на царственном пороге», написанном незадолго до стихотворения «К морю», Пушкин говорит о том недавнем времени, когда «ветхая Европа свирепела», о размахе революционного национального движения в европейских странах, подавленного международной реакцией во главе с русским императором.

Именно в обстановке наступившей политической реакции и возникли пессимистические мотивы стихотворения «К морю».

Стихотворение «К морю» — монолог-разговор поэта с морем и вместе с тем разговор поэта с самим собой. Пушкин обращается к морю, высказывая свои раздумья. Эта монологическая форма выдвигает на первое место лирический образ самого поэта, круг его мыслей и переживаний. Речь идет не о каком-то условном литературном герое, а о подлинном авторе с его чувствами и сомнениями. Пушкин отнюдь не становится в позу романтического героя. Его размышления исполнены глубокого понимания исторической неизбежности происходящего, что, однако, не меняет чувства горечи, сознания своего одиночества и бессилия, особенно наглядных в сравнении с непокорной морской стихией.

Мысль о море, впечатление от его бескрайних просторов, от его могущества и свободы и заставляют Пушкина обратиться к раздумьям о своей судьбе. В стихотворении как бы подводятся итоги прошлому и вместе с тем Пушкин с тревогой задумывается о будущем. «К морю» — это философическая элегия. Она многотемна и многопланова, давая широкое осмысление эпохи, и в то же время, выражая заветные раздумья поэта, раскрывает его внутренний мир.

В основе стихотворения Пушкина лежит проблема личности и общества, свободы и угнетения человека. Образ моря, «свободной стихии», — это символ абсолютной свободы, которая присуща природе и ее явлениям, не зависящим от воли человека. Судьбы человека подчинены стихийным силам природы и истории. Уже в описании моря подчеркнуто это «своеволие» стихии и бессилие перед ней человека:

Смиренный парус рыбаей,
Твоею прихотью хранимый,
Скользит отважно средь зыбей:
Но ты зыграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей.

Созерцание моря наводит Пушкина на мысль о двух великих личностях, родственных по своему непокорному, могучему духу морской стихии: Байроне и Наполеоне. Обращение к этим именам не только лирическое отступление. Оно углубляет первоначальный замысел стихотворения.

Не следует, однако, рассматривать Наполеона и Байрона, хотя и помещенных рядом, в одном и том же плане. В понимании Пушкина они прямо противоположны и антагонистичны. Наполеон — тиран, славлюбивый авантюрист, «баловень побед», который при всем значении своей личности является деспотом и «изгнанником вселенной», грозной, но отрицательной силой для человечества. Тогда как в Байроне воплотились героические черты борца за свободу.

О Байроне Пушкин говорит:

Исчез, оплаканный свободой,
Оставя миру свой венец.
Шуми, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец¹.

Пушкин видел в Байроне «певца» моря, подобно морю сохранившему «неукротимость», независимость своего духа:

Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим.

Таков не только облик Байрона в представлении Пушкина, но таков в его глазах идеал свободы человека, который, однако, неосуществим в этом «опустевшем мире».

Эта оценка Байрона, как борца за «вольность», как «светила века», была характерна для поэтов де-

¹ В рукописи имелся вариант, еще более заостряющий тему свободы:

Обняв воскресшую свободу,
Нашел он гордо свой конец...

кабристского лагеря, широко откликнувшихся на смерть британского барда. В стихотворении «На смерть Байрона» К. Рылеев в том же 1824 году писал:

Царица гордая морей!
Гордись не силою гигантской,
Но прочной славою гражданской
И доблестью твоих детей.
Парящий ум, светило века,
Твой сын, твой друг и твой поэт,
Увянул Байрон в цвете лет
В святой борьбе за вольность грека.

Не менее восторженно отзывается о Байроне и В. Кюхельбекер в стихотворении «На смерть Байрона» (1824):

Бард, живописец смелых душ,
Гремящий, радостный, нетленный,
Вовек пари, великий муж,
Там, над Элладой обновленной!
Тиртей, союзник и покров
Свободой дышащих полков!

Байрон и для Пушкина гений, отдавший себя на служение свободе, осознавший необходимость борьбы за счастье человечества. Совершенно иное значение с точки зрения Пушкина имела деятельность Наполеона, пытавшегося осуществить порабощение народов, противопоставившего свою личность чаяниям народных масс, принесшего тиранию вместо свободы. В стихотворении «К морю» в его окончательной редакции дан лишь намек на оценку деятельности Наполеона, результатом которой явилась «гробница славы», одинокая скала, затерянная в океане. Но в первоначальной редакции имелись строфы, использованные затем при переработке более раннего стихотворения «Наполеон» (1821), раскрывающие именно это отношение Пушкина к Наполеону. Судьба Наполеона, угасшего на острове св. Елены среди безбрежных морских пространств (он умер в 1821 году), — пример тщетности стремлений к власти над миром:

Одна скала гробница славы...
Там погружались в хладный сон
Воспоминанья величавы:
Там угасал Наполеон.

Первоначально Наполеону были посвящены еще четыре строфы, исключенные из окончательного текста. Они, видимо, были сокращены из соображений экономии места¹, хотя возможны и цензурные опасения, так как Пушкин писал в этих строфах о «примирении» с недавним врагом, о сочувствии к изгнаннику. Позже, подготавливая в 1825 году издание своих стихотворений, он включил эти отброшенные строфы в новую редакцию стихотворения «Наполеон». Строфы, посвященные Наполеону (исключенные из окончательной редакции), расширяют и обогащают его характеристику, не меняя принципиальной оценки. Пушкин в этих строфах становится на точку зрения исторической неизбежности появления Наполеона, призывая к «примирению» с ним как с деятелем, сыгравшим уже свою роль:

Печальный остров заточенья
Напрасно мнил я посетить —
Святое слово примиренья
За нас на камне начертить.

Однако этот призыв не означал оправдания Наполеона, пытавшегося навязать свою волю народам Европы.

Еще в стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге» (1823) Пушкин отрицательно оценивал фигуру Наполеона — «мятежной вольности наследника и убийцы». Наполеон для него и продолжатель Великой французской революции и одновременно деспот, ее «убийца», «хладный кровопийца».

¹ Н. В. Измайлов считает (см. его статью «Строфы о Наполеоне и Байроне в стихотворении «К морю», «Пушкин. Временник...», вып. 6. М.—Л., 1941), что строфы о Наполеоне исключены были из-за несоразмерности их объема по отношению ко всему стихотворению.

В стихотворении «Наполеон» (1821), переработанном и пополненном строфами из стихотворения «К морю» в 1825 году, Пушкин высказал свое глубокое понимание деятельности Наполеона, именно исходя из ее исторической оценки:

Чудесный жребий совершился:
Угас великий человек.
В неволе мрачной закатился
Наполеона грозный век.
Исчез властитель осужденный,
Могучий баловень побед;
И для изгнанника вселенной
Уже потомство настает.

Наполеон при всем своем величии — «баловень побед», слава которого живет «памятью кровавой», над его прахом «народов ненависть почилa». Он тиран и завоеватель, который налагал «ярм державный» на «земные племена». Наполеон — душитель свободы, плененный «самовластьем», который смирил «буйность юную» «обновленного народа» и «утолил» свою жажду власти. Как видим, все это характеристика отрицательная, характеристика тирана и деспота, каким и был Наполеон в глазах Пушкина при всем признании значения его роли. Поражение и судьба Наполеона — результат его авантюризма, пренебрежения волей народов:

...Европа свой расторгла плен;
Во след тирану полетело,
Как гром, проклятие племен.
И длань народной Немезиды
Подъяту видит великан:
И до последней все обиды
Отплачены тебе, тиран!

В стихотворении «К морю» образ Наполеона предстает, однако, несколько в ином свете, с иной оценкой. Пушкин здесь говорит о нем как об историческом деятеле, сыгравшем важную роль в судьбах человечества: место его заточения — «гробница славы». Эта оценка подчеркнута и торжественным характером самих образов, рисующих судьбу Наполеона: на одинокой «скале» среди моря Наполеон «уга-

сал», погруженный в «воспоминанья величавы!»
Участь Наполеона, хотя и вызывает сочувственный отклик Пушкина, печальна и трагична, свидетельствует о бесплодности его усилий, о тщетности навязать свою волю человечеству.

Судьба Наполеона, сброшенного с вершины славы на одинокую скалу в океане, и трагическая смерть «оплаканного свободой» Байрона свидетельствуют о бессилии человека перед стихией, о невозможности, даже для гениальной личности, изменить исторические судьбы, ход мировой истории. Этим подготавливается безрадостный итог, усугубляемый личными переживаниями поэта, чувством собственной зависимости, невозможности распоряжаться своей судьбой. Говоря о смерти «властителей дум» эпохи — Наполеона и Байрона, Пушкин писал:

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба земли повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещенье, иль тиран.

В этом горьком выводе оказались не только личные чувства Пушкина, высылаемого из-за враждебности к нему Воронцова, но и мучительные раздумья поэта, утрата веры в возможность победы ожидавшейся им революции. Безрадостные настроения поэта вызваны были поражением национально-освободительных революций на Западе начала двадцатых годов. Пессимистическим откликом на разгром освободительного движения прозвучало уже стихотворение 1823 года «Свободы сеятель пустынный»:

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич,
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.

С этим пессимистическим выводом перекликается и финал стихотворения «К морю».

«К морю» обычно относят к числу романтических произведений Пушкина. В монографии «Творческий путь Пушкина» Д. Благой пишет: «Стихотворение «К морю» еще насквозь романтично. Романтична тема одиночества поэта в «опустелом мире». Романтичны горькие строки о «судьбе людей»¹. Д. Благой сравнивает их с «гневными тирадами» Алеко, направленными против «городской цивилизации»². Сопоставление с «Цыганами» не вполне справедливо. Обращение к Байрону само по себе еще не означало романтизма, так же как и ощущение своего одиночества, настроение разочарованности, которым проникнуто стихотворение «К морю». Более того, это стихотворение является прощанием с романтическим идеалом, прощанием с байронизмом и культом могучей личности, а не его защитой. Ведь и могила Наполеона и «венец» «оплаканного свободой» Байрона — в прошлом. Их уход лишь оттеняет ту пустоту, которая образовалась в мире с их гибелью. В этом сказалось признание крушения индивидуализма, понимание того, что личность бессильна изменить движение истории, вопреки культу гениальной личности, который пропагандировался западно-европейским романтизмом начала XIX века

Говоря о том, что «где капля блага, там на страже иль просвещение, иль тиран», Пушкин имел в виду не только лишь «городскую цивилизацию», а тот общественный строй, который ограничивает права личности и, как казалось Пушкину, обрекает ее на подневольное положение — будет ли это «тирания» монархического и деспотического режима самодержавия или победа «просвещения», то есть тот буржуазный правопорядок, который выдвинут был Великой французской революцией. По мнению Пушкина, «просвещение» так же налагает свои оковы на человека, на личность, так же связывает ее, хотя и иными средствами, так как буржуазный общественный строй основан

¹ Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина. М., 1950, стр. 395.

² Там же.

на подавлении кучкой привилегированного меньшинства большинства народа.

Свое критическое отношение к буржуазным порядкам Пушкин сформулировал с особенной отчетливостью в тридцатые годы (в предисловии к «Джону Теннеру», в стихотворении «Из Пиндемонта»), но оно уже сказалось и в середине двадцатых годов («Сцена из «Фауста»).

В стихотворении «К морю» Пушкин прежде всего выступает как певец свободы человека. Поэтому и самый образ моря принимает в его представлении в известной мере символический характер, сохраняя при этом всю свою изобразительную конкретность.

Образ моря как мятежной и грозной стихии многократно возникал у разных поэтов¹. Но в пушкинском восприятии сказалась прежде всего трактовка моря у Байрона, личность которого занимает столь важное место в стихотворении. В «Чайльд-Гарольде» Байрон передал прощание с морем в следующих стихах, отдаленно предвещающих мотивы пушкинской элегии:

Теки, шуми, о море голубое.
Несметный флот — ничто твоим волнам,
И человек, губящий все земное,
Где твой предел, уже страшится сам.
Восстанешь ты, и горе кораблям...

(Перевод И. Козлова)

Пушкин сам подчеркнул свое обращение к Байрону, воспевшему море («Он был, о море, твой певец»)¹. Однако образ моря был близок и самому Пушкину и многократно встречается в его поэзии («Погасло дневное светило», «Морей красавец окры-

¹ Н. О. Лернер в комментарии к стихотворению «К морю» в Собрании сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгерова указывал в качестве источника пушкинского стихотворения элегию Ламартина «Adieux à la mer» («Прощание с морем»). Хотя с элегией Ламартина у Пушкина имеется известная перекличка (тем более, что стихотворение Ламартина было во многом навеяно Байроном), Пушкин поставил совершенно иную проблему, создал произведение совершенно самостоятельное.

ленный», «Прозерпина» и др.)'. Во всех этих стихотворениях, предшествовавших появлению стихотворения «К морю», Пушкин прежде всего видит в море символ свободной стихии, мятежное, непокорное и могучее начало.

Пушкин не олицетворяет в образе моря свою личность, не наделяет море чертами одушевленности. Море, океан остаются неизменно в своем первоначальном, конкретном значении — морской стихии. Параллелизм образов имеет здесь другой смысл. Описания моря, связанные с ним ассоциации способствуют раскрытию внутреннего мира поэта, создают своего рода «цепную реакцию»: впечатления от созерцания моря вызывают ряд параллелей, знаменующих контраст между «свободной стихией» и несвободой человека.

Море — «свободная стихия» — постоянно у Пушкина ассоциируется со свободой. Прощание с ним — это одновременно и прощание со свободой, с теми надеждами и мечтами, которые владели поэтом. Это представление о море, как о «свободной стихии», неоднократно сказывается в словоупотреблении Пушкина; в отрывке «Завидую тебе, питомец моря смелый» (1823) он говорит:

Ищу стихий других, земли жилец усталый!..
Приветствую тебя, свободный океан.

Морской простор, непокорные и могучие движения волн, «гордая краса» моря — таково восприятие Пушкиным этой «свободной стихии». Тем острее, тем контрастнее чувство собственной плененности, невозможности распорядиться своей судьбой. Как указывал В. В. Виноградов: «Здесь море, свободная и гордая стихия, представляется как друг поэта, и поэтому свойства и атрибуты моря изображаются в субъективном освещении. В «друге» познается характер лирического я»¹. Однако, символизируя свойства и думы поэта, море у Пушкина отнюдь не становится условно-символическим образом, как это

¹ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 52.

было у Жуковского, сохраняет всю конкретную особенность морской стихии, реальную точность изображения. Точно так же едва ли можно говорить здесь о «лирическом герое», поскольку речь идет о самом авторе, его думах и переживаниях.

Море у Пушкина — это не субъективный пейзаж души, как в стихотворении Жуковского «Море» (1821), в котором образы моря служат раскрытию философской идеи. Образы Пушкина объективно значимы, конкретны, тогда как Жуковский приписывает непосредственно морю одухотворенность, человеческие черты:

Безмолвное море, лазурное море,
Стою очарован над бездной твоей.
Ты живо; ты дышишь; смятенной любовью,
Тревожную думой наполнено ты.
Безмолвное море, лазурное море,
Открой мне глубокую тайну твою:
Что движет твое необъятное лоно?
Чем дышит твоя напряженная грудь?

Жуковский «очеловечивает» море, весь строй образов в его стихотворении должен напоминать о человеке: море «дышит», море скрывает «глубокую тайну». Поэт мистического откровения, он видел в природе символ человеческой жизни. Пушкин изображает природу в ее реальности, как явление материальное, обладающее стихийной силой и мощью, дает проникновенное и точное описание моря:

Как я любил твои отзывы,
Глухие звуки, бездны глас
И тишину в вечерний час,
И своенравные порывы!

Образ моря как выражения «свободной стихии» на протяжении всего стихотворения не теряет своей конкретности: «катишь волны голубые», «ропот заунывный», «глухие звуки», «своенравные порывы» — все это реальные качества моря. И в то же время море — это поэтический образ, в котором заключен для Пушкина ряд ассоциаций со свободой, независимостью, подчеркнутых такими сравнениями и эпи-

татами, как «блещет гордою красой», «свободная стихия» и т. д. «Блещет гордою красой» — метафора, в которой выражено основное впечатление от моря. Глагол «блещет» точно, зрительно передает впечатление моря, озаренного солнцем. Но эта красота сверкающего, «блещущего» моря не только чисто зрительное его восприятие — это гордая красота, выражающая величие, свободу, неукротимость морской стихии. Таков комплекс понятий, входящих в этот образ, одновременно сохраняющий непосредственность чувственного восприятия и смысловую углубленность.

Как уже отмечалось в литературе о Пушкине, элегия «К морю» основана на широком параллелизме между «духом» моря и духом героев стихотворения — Байроном и Наполеоном. Этим определяется идейная основа стихотворения, сказавшаяся и в его композиции. Ведь композиция не простое распределение строф и словесных образов, а выражение идейной сущности произведения, его внутреннего замысла, осуществляемого в самом его построении, форме. С темой моря связана вся образная система стихотворения. Отсюда и «бездны глас», и «своеправные порывы», и «прихоть», и «неодолимый» океан — все это понятия и образы, подчеркивающие своеволие, непокорность, грозную мощь моря. Эти свойства морской стихии переносятся и на характеристику Байрона.

Внутренний смысловой параллелизм определяет лирическую композицию стихотворения. Первая часть его, посвященная лирическому описанию моря, уже подготавливает вторую половину, в которой говорится о Наполеоне, Байроне и самом поэте. Однако композиция стихотворения еще не полностью этим определяется. В первой его части имеется свой параллелизм: между спокойствием моря, его «грустным шумом» и настроением поэта, пришедшим с ним прощаться. И, наконец, заключительные две строфы после философского размышления вновь возвращают нас к морю и прощанию с ним поэта. Это лирическое обрамление подчеркнуто и анафориче-

ским зачином предпоследней строфы, повторяющим первую («Прощай же, море! Не забуду...»).

В стихотворении «К морю» сливаются в органическом единстве три темы: личной судьбы поэта, свободы морской стихии и исторических перемен, происшедших в мире. Каждая из этих тем имеет самостоятельный характер, и в то же время они все вместе представляют глубокое внутреннее единство. Образы у Пушкина развиваются в строгой последовательности. Лирическая тема личной судьбы поэта раскрывается в связи с исторической обстановкой, на фоне исторических событий. Пушкин остро чувствует неразрывность связей своей личной судьбы с судьбами мира, откликаясь на события, в нем происшедшие: смерть Наполеона и гибель Байрона.

В стихотворении «К морю» Пушкин своеобразно сочетал принципы двух жанров — элегии и оды. По своей элегической интонации, по своему лирическому тону стихотворение Пушкина перекликается с такими произведениями, как элегия Ламартина «Adieux à la mer», и с элегиями К. Батюшкова («Переход через Рейн», «На развалинах замка в Швеции»), в которых личная тема переплеталась с философскими и историческими мотивами. Этот жанр философской (медитативной) элегии, широко включающей рассуждения автора, был представлен в русской литературе Батюшковым. В элегии «Переход через Рейн» Батюшков обращается к Рейну со своими раздумьями о судьбах Европы, о крушении Наполеона:

Ты сам, родитель вод, свидетель всех времен,
Ты сам, до наших дней спокойный, величавый,
С падением народной славы,
Склонил чело, увы! познал и стыд и плен...
Давно ли брег твой под орлами
Атиллы нового стenal
И ты уныло протекал
Между враждебными полками?

Стихотворение «К морю» — лирический монолог, разговор поэта с морем. Это элегия, в основе которой переживания самого автора. Пушкин уже осво-

бождается здесь от подстановки вместо автора лирического героя. Речь идет о самом Пушкине, его собственных переживаниях и мыслях. Образ автора определяет всю систему мыслей, интонацию и семантику стихотворения. Однако эта «субъективность» лишена уже романтической позы, всякой ривовки.

Принцип лирического монолога, вообще близкий Пушкину-лирику, позволяет с особенной полнотой выразить круг мыслей и переживаний, волновавших поэта. Этим определяется свобода композиции стихотворения. Развитие лирической темы здесь не подчинено строгой логической системе, в чем и сказалось воздействие романтической поэтики. Темы и образы всплывают друг за другом, ассоциируясь с образом моря, всегда изменчивого и «прихотливого».

Внутренняя аналогия — метафора моря, как свободной, вечно изменяющейся стихии — определяет во многом и композицию и самый характер ассоциаций-образов. К этому основному образу — моря, лирической теме стихотворения, Пушкин неизменно возвращается. Эта возвращаемость, анафоричность композиции внешне сказывается в многочисленных обращениях к морю (или к океану) в начале строф, связывающих их содержание с этой внутренней темой: «Прощай, свободная стихия!», «Твой грустный шум ..», «Но ты выиграл...», «Ты ждал, ты звал...», «Шуми, взволнуйся непогодой», «Меня ты вынес, океан?», «Прощай же, море!» и т. д. Эти обращения, интонационно подчеркнутые, и определяют основной лейтмотив стихотворения, его речевую структуру «беседы» с морем.

В стихотворении «К морю» скрещиваются два стилевых плана, два аспекта: высокий героически-торжественный и лирически-личный, интимно-биографический. В возвышенно-героическом плане Пушкиным разрешается тема моря, «воспоминанья величавы» о Наполеоне и Байроне. Тогда как личная тема подчеркнута романтическими образами и красками. Поэтому в стихотворении так сильно выступает мажорное одическое начало: возвышенно-пате-

тическая интонация, архаизмы. Начатое в задумчиво-элегическом тоне, в манере лирического признания, интимного монолога, стихотворение постепенно переходит в ораторский пафос, в торжественную декламацию.

Стихотворение Пушкина привлекает не только богатством своего содержания, но и тончайшей гармонией своего словесного, в том числе и фонетического мастерства. Уже в первых его строфах не только видишь «волны голубые», блеск «гордой красы» южного моря, но и слышишь всплески его волн в выразительных, повторяющихся, как рефрен, звуках «ш», «щ» и «ч» («прощай», «блещешь», «прощальный час», «шум», «услышал» и т. д.), сочетающихся с заунывно-протяжными гласными «у» и «о»:

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.

Как друга ропот заунывный,
Как зов его в прощальный час,
Твой грустный шум, твой шум призывный
Услышал я в последний раз.

Переключка рокочущих «р» и шипящих «ш» наминает шум моря, однотонный, приглушаемый аккомпанементом гласных «у» и «а», выразительно передающих этот «заунывный» ропот моря.

Эта звуковая тональность проходит через все стихотворение, словно отголосок морского прибоя, неизменно напоминая о его присутствии. Напомним еще раз строфу о Байроне, гармонизированную переключкой звонких и шипящих согласных («з», «ч») и гласных «у», «а», «о»:

Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим¹.

¹ Выделяем здесь ударные «о» и «а», звук «у» менее редуцируется в неударном положении.

Эта инструментовка подчеркивает, как и в музыкальном произведении, печальную элегическую тему стихотворения.

В стихийном водовороте мировых событий, в обстановке исторических катаклизмов — крушения наполеоновской империи и подавления национально-освободительных революций — особенно трагически и остро вставал вопрос о судьбе самого поэта. Пушкин прощается не только со «свободной стихией» моря, но и со своими мечтами о свободе, со своими надеждами на скорое осуществление свободлюбивых чаяний декабристов. Но наперекор безотрадным настроениям, получившим наиболее полное выражение в размышлении о безнадежности «судьбы людей» в строфе «Мир опустел... Теперь куда же?», наперекор пессимистическому опыту истории, Пушкин завершает свое стихотворение оптимистической нотой, бодрым аккордом, обещая сохранить «торжественную красу» моря, перенести ее в «пустыни молчаливы» михайловской ссылки. Это было клятвой верности свободной стихии, идеалам юности и свободы.

ГЕНИЙ ЧИСТОЙ КРАСОТЫ

В пушкинской лирике стихотворение «К А. П. Керн» («Я помню чудное мгновенье») выделяется особенной глубиной чувства, чудесной гармонией стиха. В нем заключено и волнение страсти, и целомудренное восхищение, и горькое раздумье, и просветленное успокоение, и радость творческого вдохновения.

Музыка М. Глинки еще сильнее оттенила пленительность этого стихотворения, его внутреннее богатство. Оно неоднократно привлекало и внимание исследователей. Обилие биографических материалов, воспоминания самой А. П. Керн, письма к ней Пушкина, свидетельства современников в известной мере предопределили рассмотрение этого стихотворения в биографическом плане.

Такие стихотворения Пушкина, как «К морю», «К А. П. Керн», «19 октября» (1825) и многие другие, неизбежно требуют биографического комментария. Ошибочной была лишь гипертрофия биографического метода, превращение его в самоцель, когда с помощью биографических фактов пытались воссоздать психологию поэта или объяснить идейное значение

его произведений. До какой нелепости может дойти биографическое истолкование, свидетельствуют домыслы А. Незеленова, Н. Сумцова и др. Н. Сумцов, например, писал о стихотворении «К А. П. Керн»: «Любовь капризна, и в отношениях Пушкина и Керн могли быть различные оттенки, в зависимости от борьбы рассудка с чувством. Чувство влекло поэта к красавице; воображение рисовало очаровательную картину счастья; но холодный рассудок напоминал, что Керн замужняя женщина, что муж ее не без веса и влияния, что Пушкин опальный»¹. Ничего этого в стихотворении Пушкина не содержится. Бурно вспыхнувшее чувство поэта к А. П. Керн явилось лишь толчком, поводом к созданию стихотворения, в котором одновременно дана и восторженная апология любви и раскрыт характер творческого вдохновения поэта.

Спор о понимании стихотворения «Я помню чудное мгновенье» ведется и по сие время. Так, В. Вересаев еще в конце двадцатых годов в книге «В двух планах» решительно выступал против его упрощенно-биографического истолкования². А совсем недавно А. Белецкий вовсе отказался от соотношения стихотворения с биографическими данными, с адресатом, которому оно посвящено³.

И тем не менее стихотворение «К А. П. Керн» во многом автобиографично: в сжатых стиховых формулах в нем запечатлены различные этапы жизненного пути самого поэта. Оно начинается воспоминанием о встрече с А. П. Керн у Олениных в 1819 году, навсегда оставшейся памятной Пушкину:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

¹ Н. Ф. Сумцов. А. С. Пушкин. Исследования. Харьков, 1900, стр. 231.

² См. В. Вересаев. В двух планах. М., 1929, стр. 51—52.

³ А. Белецкий, «Из наблюдений над стихотворными текстами А. С. Пушкина». «Филологический сборник» Киевского государственного университета, 1953, № 5.

Исчерпывающим комментарием к этой строфе могут служить воспоминания самой А. П. Керн. Она приехала в феврале—марте 1819 года в Петербург с мужем и отцом, который и ввел дочь в дом ее родной тетки М. А. Олениной. Анна Керн была в это время во всем очаровании своей молодости и красоты. Ей шел девятнадцатый год, хотя уже около двух лет она была замужем за генералом Е. Ф. Керном, за которого была выдана замуж против своего желания еще очень юной¹. Провинциальная красавица, воспитанная на сентиментальных романах, она тяготилась своей семейной жизнью и всячески стремилась приобрести независимость. Ее девический дневник написан как подражание «Новой Элоизе» Руссо, она мечтала об идиллической неземной любви и в то же время до весьма почтенных лет неоднократно влюблялась, охотно и беззаветно отдаваясь нахлынувшему на нее чувству.

Поездка в 1819 году в Петербург и встреча там с Пушкиным остались для А. П. Керн памятными на всю жизнь. Она впервые вырвалась из своего домашнего заточения и в кругу петербургского общества испытала обаяние и могущество своей красоты. Много лет спустя, вспоминая эту первую встречу с Пушкиным, она передала все мельчайшие ее подробности: «...За ужином,—вспоминает А. П. Керн,— Пушкин уселся с братом моим (двоюродным—А. Полторацким.—Н. С.) позади меня и старался обратить на себя мое внимание льстивыми возгласами, как, например: «Est il d'être aussi jolie!»² Потом завязался между нами шутливый разговор о том, кто грешник и кто нет, кто будет в аду и кто попадет в рай. Пушкин сказал брату: «Во всяком случае, в аду будет много хорошеньких, там можно будет играть в шарады. Спроси у madame Керн, хотела бы она попасть в ад?» Я отвечала очень серьезно и несколько сухо, что в ад не желаю. «Ну, как

¹ См. Б. Л. Модзалевский. Анна Петровна Керн. М., 1924, стр. 23.

² «Позвоительно ли быть столь прелестной!» (франц.)

же ты теперь, Пушкин?» — спросил брат. «Je te ravise»¹, — ответил поэт. — «Я в ад не хочу, хотя там и будут хорошенькие женщины...» Вскоре ужин кончился и стали разъезжаться. Когда я уезжала и брат сел со мною в экипаж, Пушкин стоял на крыльце и провожал меня глазами. Впечатление его встречи со мною он выразил в известных стихах:

Я помню чудное мгновенье...²

Таков комментарий к первой строфе.

После встречи в Петербурге протекло шесть лет до новой встречи в Михайловском. За эти годы в жизни Пушкина произошло много событий — высылка из Петербурга, годы пребывания на юге, сближение с кругом декабристов, новая ссылка в Михайловское. Это время он не встречался с А. П. Керн, которая вернулась в Лубны и сблизилась там приятелем Пушкина — местным помещиком и поэтом-дилетантом А. Родзянко.

Пушкин никогда не идеализировал легкомысленную и влюбчивую Анну Петровну Керн. В своих письмах к Родзянко, да и к самой Анне Петровне, он в шуточной, нередко даже бесцеремонно-фривольной форме подтрунивает над любовными и семейными похождениями Керн, то расходившейся, то вновь съезжавшейся со своим старым мужем, увлекавшейся то Родзянко, то А. Вульфом... Незадолго до встречи в Тригорском Пушкин (8 декабря 1824 года) отправил А. Г. Родзянко письмо, в котором спрашивал приятеля: «Объясни мне, мой милый, что такое А. П. Керн, которая написала много нежностей обо мне своей кузине? Говорят, она премиленькая вещь, но *славны Лубны за горами*. На всякий случай, зная твою влюбчивость и *необыкновенные таланты* во всех отношениях, полагаю дело твое сделанным или полусделанным...» Эти двусмы-

¹ «Я переменял мнение» (франц.).

² А. П. Керн. Воспоминания. Л., изд. «Academia», 1929, стр. 244.

сленные намеки по адресу А. П. Керн никак не предвещали обращения к «гению чистой красоты».

В стихотворном послании к А. Г. Родзянко, являвшемся ответом на шутовское письмо последнего о намерении А. П. Керн примириться с мужем, Пушкин (уже совсем незадолго до встречи с А. П. Керн в Тригорском) писал в иронически-фривольном тоне:

Хвалю, мой друг, ее охоту,
Поотдохнув, рожать детей,
Подобных матери своей.
И счастлив, кто разделит с ней
Сию приятную заботу.

Если первое сильное впечатление от встречи с Керн и жило в душе поэта, то оно заслонено было не только событиями в жизни Пушкина, но и той во многом скандальной репутацией, которую приобрела А. П. Керн, о чем до него доходили слухи.

Приезд Анны Петровны в Тригорское вновь вызвал у Пушкина забытое чувство, и поэт откликнулся на него стихами высокой чистоты, предельной напряженности переживаний.

Вторая, третья и четвертая строфы стихотворения посвящены сжатой характеристике тех событий, которые произошли со дня первой встречи с А. П. Керн:

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

-Здесь говорится и о «тревогах шумной суеты» петербургской жизни Пушкина в 1819—1821 годах, и о времени южной ссылки, когда «бурь порыв мятеж-

ный рассеял прежние черты», и о «мраке заточенья» в «глуши» — в Михайловском. Пушкин, как всегда и во всем, точен при всей скупости своих характеристик. Поэт говорит о тех разочарованиях, которые отличали период михайловской ссылки, о той атмосфере гнета, преследования, полицейской слежки, которым он подвергался. Для Пушкина образ тюремного «мрака заточенья» связан не столько с самим Михайловским, милым его сердцу, сколько со всей обстановкой его пребывания там, с его положением ссыльного. Именно в этот период в стихах поэта появляется устойчивый образ изгнанника, который найдем и в стихотворении, написанном на лицейскую годовщину 1825 года — «19 октября»:

Из края в край преследуем грозой,
Запутанный в сетях судьбы суровой...

И ныне здесь, в забытой сей глуши,
В обители пустынных вьюг и хлада..

Здесь та же символика, та же система образов, что и в послании к А. П. Керн, написанном за несколько месяцев до этого. Не следует только расшифровывать, как это часто делается, стихотворение Пушкина с прямолинейной конкретностью в биографически-бытовом плане. Необходимо иметь в виду своеобразие поэтической символики, которая грубо нарушается и теряет свой смысл и обобщенность при упрощенной расшифровке. Конечно, Пушкина и в Михайловском неоднократно посещало вдохновение, и он не утратил той любви к жизни, которая его всегда отличала. Однако его поэтические символы не бесплотны, а совершенно реальны, и их надо понимать, исходя из фактов действительности, учитывая биографию поэта.

В обстановке михайловской ссылки, в тихом однообразии сельской жизни («тянулись тихо дни мои»), лишенной бурных впечатлений и страстей, появление А. П. Керн вызвало «пробуждение» в душе поэта, знаменовало рождение того могучего и возвышающего чувства, которое пробудило и его твор-

ческое вдохновение. Об этом и говорится в предпоследней строфе послания:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Эти стихи прямо отнесены к встрече с А. П. Керн в Михайловском, хотя их значение и неизмеримо шире: они заключают описание пробуждения творчества в душе поэта, приход вдохновения.

А. П. Керн так описывает в своих воспоминаниях обстоятельства, при которых Пушкин вручил ей это послание на прогулке в Михайловском:

«Через несколько дней после этого чтения («Цыган». — Н. С.) тетушка предложила нам всем после ужина прогулку в Михайловское. Пушкин очень обрадовался этому, и мы поехали. Погода была чудесная, лунная июньская ночь дышала прохладой и ароматом полей. Мы ехали в двух экипажах: тетушка с сыном в одном, сестра, Пушкин и я в другом. Ни прежде, ни после я не видала его так добродушно-веселым и любезным. Он шутил без острот и сарказмов; хвалил луну, не называл ее глупую, а говорил: «J'aime la lune quand elle éclaire un beau visage»¹. Хвалил природу и говорил, что он торжествует, воображая в ту минуту, будто Александр Полторацкий остался на крыльце у Олениных, а он уехал со мною; это был намек на то, как он завидовал при нашей первой встрече Александру Полторацкому, когда тот уехал со мною. Приехавши в Михайловское, мы не вошли в дом, а пошли прямо в старый, запущенный сад

Приют задумчивых Дриад,

с длинными аллеями старых деревьев, корни которых, сплетаясь, вились по дорожкам, что заставляло меня спотыкаться, а моего спутника вздрагивать. Тетуш-

¹ «Я люблю луну, когда она освещает прекрасное лицо» (франц.).

ка, приехавши туда вслед за нами, сказала: «Mon chër Pouchkine, faites vos honneurs de votre jardin à Madame»¹. Он быстро подал мне руку и побежал скоро, скоро, как ученик, неожиданно получивший позволение прогуляться. Подробностей разговора нашего не помню; он вспоминал нашу первую встречу у Олениных, выражался о ней увлекательно, восторженно и в конце разговора сказал: «Vous aviez un air si virginal; n'est ce pas que vous aviez sur vous quelque chose comme une croix?»²

На другой день я должна была уехать в Ригу вместе с сестрой Анной Николаевной Вульф. Он пришел утром и на прощанье принес мне экземпляр 2-й главы Онегина, в неразрезанных листах, между которых я нашла вчетверо сложенный почтовый лист бумаги со стихами:

Я помню чудное мгновенье и проч. и проч.

Когда я собиралась спрятать в шкатулку поэтический подарок, он долго на меня смотрел, потом судорожно выхватил и не хотел возвращать; насилу выпросила я их опять; что у него промелькнуло тогда в голове, не знаю»³.

Это свидетельство А. П. Керн может быть дополнено и уточнено письмом к ней Пушкина, написанным вслед за ее отъездом. Оно во многом повторяет содержание стихотворения. «Ваш приезд в Тригорское,— писал Пушкин 25 июля 1825 года,— оставил во мне впечатление более глубокое и мучительное, чем то, которое некогда произвела на меня встреча наша у Олениных. Лучшее, что я могу сделать в моей печальной деревенской глуши,— это стараться не думать больше о вас. Если бы в душе вашей была хоть капля жалости ко мне, вы тоже должны были бы пожелать мне этого,— но ветренность всегда жесто-

¹ «Милый Пушкин, покажите же, как любезный хозяин, ваш сад госпоже Керн» (франц.).

² «У вас был такой девственный вид: не правда ли, на вас было тогда что-то вроде крестика?» (франц.)

³ А. П. Керн. Воспоминания. Л., изд. «Academia», 1929, стр. 254—256.

ка, и все вы, кружа головы направо и налево, радуетесь, видя, что есть душа, страждущая в вашу честь и славу». В этом письме еще слышится отголосок того страстного порыва, который внушен был встречей с А. П. Керн.

Неожиданный отъезд в Ригу, о котором упоминает А. П. Керн, вызван был требованием П. А. Осиповой, опасавшейся дальнейшего сближения своей племянницы с Пушкиным. Письма, посланные Пушкиным из Михайловского в Ригу вслед за уехавшей туда А. П. Керн, также хранят еще неостывший жар этого напряженного чувства. К письму от 25 июля Пушкин делает приписку: «Снова берусь за перо, ибо умираю с тоски и могу думать только о вас». Несколько взволнованных фраз, выпадающих из всего насмешливо-иронического тона письма, заставили Пушкина оправдываться в излишней сентиментальности: «Знаете ли вы,—приписывает Пушкин,— что перечтя эти строки, я стыжусь их сентиментального тона: что скажет Анна Николаевна?» (т. е. А. Н. Вульф, кузина, через которую Пушкин пересылал свои письма к А. П. Керн. — Н. С.).

Это глубокое и «тревожное» впечатление встречи в Тригорском долго не оставляет Пушкина. В ответном письме к Керн от 13 и 14 августа Пушкин вновь возвращается к впечатлению, произведенному ею. Он начинает свое письмо с шуточного упрека: «Перечитываю ваше письмо вдоль и поперек и говорю: *милая! прелесть! божественная!*.. а потом: *ах, мерзкая!* — Простите, прекрасная и нежная, но это так. Нет никакого сомненья, что вы божественны, но иногда вам не хватает здравого смысла...»¹ Пушкин еще надеется на приезд А. П. Керн в Тригорское, о возможности которого она сообщала в письме. Вспоминая еще раз свою встречу с нею, он говорит о себе: «Я вел себя с вами, как четырнадцатилетний мальчик, — это возмутительно...»²

¹ Оригинал по-французски. Курсивом выделены слова, написанные по-русски.

² Оригинал по-французски.

В дальнейшем в письмах Пушкина к А. П. Керн постепенно укрепляется вежливо-иронический светский тон, свойственный его письмам к женщинам. Пушкин подшучивает над Анной Петровной, ее мужем и высказывает надежду на приезд Керн в Тригорское, ревнуя ее к А. Н. Вульфу: «За 400 верст вы ухитрились возбудить во мне ревность», — признается он в письме от 21 августа, сообщая в то же время: «Я люблю вас гораздо больше, чем вам кажется...» В письме, посланном неделей позднее, Пушкин обсуждает возможность переезда Керн не в Тригорское к ее тетке, а к нему в Михайловское, намечая «романтический план»: бросить мужа и приехать к нему. Постепенно это чувство затихает и, хотя Пушкин вновь говорит о нем, его заверения приобретают уже любезный, светский характер, притом довольно фривольный. В начале октября 1825 года А. П. Керн вместе с мужем вновь побывала в Тригорском, но эта встреча, как и последующие, не вызвала уже у Пушкина ни смятенья чувств, ни поэтического отклика.

Вырвавшись в 1826 году из михайловского заточенья, Пушкин получил возможность встречать А. П. Керн как в доме своих родителей, так и в дружеской семье Дельвигов. Но теперь в его отношении к Керн не осталось и следа прежней влюбленности и восхищения. «Что делает вавилонская блудница. Анна Петровна?» — спрашивал Пушкин в мае 1826 года Алексея Вульфа. Двумя годами позже, в конце февраля 1828 года, Пушкин в письме к С. А. Соболевскому откровенно сообщал о своей связи с Керн: «Ты ничего не пишешь мне о 2100 р., мною тебе должных, а пишешь о m-me Керн, которую с помощью божией я на днях...» Это пренебрежительное упоминание свидетельствует, что от былой романтической влюбленности «четырнадцатилетнего мальчика» не осталось и следа. Пушкин и в дальнейшем встречался с А. П. Керн, пытался даже помочь ей в ее расстроенных делах.

Таков биографический комментарий к посланию. Как видим, он необходим, так как в стихотворении

говорится о конкретных фактах биографии Пушкина. Но вместе с тем этот комментарий, полезный для понимания внешнего плана стихотворения, не раскрывает его внутреннего содержания, его подлинного смысла. Особенностью пушкинского творчества является как раз органическое сочетание биографической и бытовой конкретности с углубленностью и обобщающей широтой лирического подтекста.

Уже В. Вересаев в своей книге «В двух планах», выступая против прямолинейного и одностороннего биографического истолкования послания «К А. П. Керн», протестовал против попыток приписать А. П. Керн «облагораживающее влияние» на Пушкина: «Но мы имеем письма Пушкина к г-же Керн, имеем воспоминания самой г-жи Керн, имеем дневник Алексея Вульфа. Мы доподлинно знаем, что увлечение Пушкина г-жею Керн носило чисто чувственный характер,— может быть, наиболее страстно-чувственный характер из всех нам известных увлечений Пушкина. И до встречи с нею в Тригорском, в письмах к ее сожителю Родзянке, Пушкин отзывался о г-же Керн весьма игриво, и после встречи писал ей письма самого домогательно-страстного характера, и в письмах к друзьям называл ее «вавилонскую блудницей». Если требовать от поэта биографической правды его поэтических признаний, то нужно сказать, что Пушкин в данном случае поступал весьма бессовестно и пытался надуть своих будущих биографов самым бесцеремонным образом. Но требовать этого от поэта мы не имеем никакого права: был какой-нибудь один короткий миг, когда пикантная, легко доступная барынька вдруг была воспринята душою поэта, как гений чистой красоты...»¹

Как видим, В. Вересаев при всем своем отрицании биографизма, фактически остается в пределах тех же биографических разъяснений. Существенно не то, на какой именно момент поверил Пушкин, что А. П. Керн стала «гением чистой красоты»; важен

¹ В. Вересаев. В двух планах. М., 1929, стр. 52.

смысл, объективное содержание созданного им образа.

Пушкин, как всегда, исключительно точен в своих стихах. Но, передавая фактическую сторону встреч с Керн, он создает произведение, раскрывающее и внутренний мир самого поэта. В тиши михайловского уединения встреча с А. П. Керн вызвала в ссыльном поэте и воспоминания о недавних бурях его жизни, и сожаление об утраченной свободе, и радость встречи, преобразившей его однообразные будни, и прежде всего радость поэтического творчества.

В содержательной статье А. И. Белецкого «Из наблюдений над стихотворными текстами А. С. Пушкина» решительно отрицается автобиографическое содержание стихотворения «Я помню чудное мгновенье» и значение встречи с А. П. Керн для его понимания. Автор выступает против тех исследователей, которые объясняли это стихотворение отношениями Пушкина с А. П. Керн, его встречей с ней в Михайловском: «Совершенно второстепенным,— пишет А. И. Белецкий,— нам представляется вопрос об имени реальной женщины, которая вознесена затем на высоту поэтического создания, где реальные черты ее исчезли, а сама она стала обобщением, ритмически упорядоченным словесным выражением некоей общей эстетической идеи»¹.

А. И. Белецкий прав, увидев в стихотворении Пушкина не только отклик на мгновенно вспыхнувшее чувство, но и широкое философическое содержание: «Любовная тематика в данном стихотворении явно подчинена другой, философско-психологической тематике, и основной его темой является тема о разных состояниях внутреннего мира поэта в соотношениях этого мира с действительностью»². Но А. И. Белецкий неправ, когда полностью устраняет биографический комментарий и видит в стихотворении только

¹ А. И. Белецкий, «Из наблюдений над стихотворными текстами Пушкина». «Филологический сборник» Киевского государственного университета, 1953, № 5, стр. 90.

² Там же, стр. 93.

отвлеченный «образ человеческой красоты». В таком истолковании стихотворение Пушкина лишается своей жизненной конкретности, того чувственно-эмоционального начала, которое так обогащает пушкинские образы, придает им земной, реалистический характер. Ведь если отказаться от этих конкретно-биографических ассоциаций, от биографического подтекста стихотворения, то образы Пушкина потеряют свое жизненное наполнение, превратятся в условно-романтические символы, означающие лишь тему творческого вдохновения поэта. Пушкина мы тогда можем подменить Жуковским с его отвлеченным символом «гения чистой красоты». Этим обеднится реализм стихотворения поэта, оно лишится тех красок и оттенков, которые так важны именно для пушкинской лирики. Сила и пафос пушкинского творчества в слиянии, в единстве отвлеченного и реального. «Небесное» не противостоит у него «земному», как у Жуковского.

«Пробуждение» души поэта не только пробуждение его чувства, но одновременно и пробуждение творческого вдохновения:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Вспыхнувшее чувство породило и «упоенье» поэзией — и «жизнь», и «слезы», и «любовь», то есть все богатство и многообразие жизни:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Для Пушкина не характерно отвлеченное, условное изображение. Его поэтический стиль и метод необычайно конкретны, основаны на индивидуально-реалистическом воспроизведении жизненных впечатлений и явлений. Еще Белинский говорил, что «в поэзии Пушкина есть небо, но им всегда проникнута

земля». Другими словами — у Пушкина сочетается обобщающее, философическое начало с «земным», реальным подтекстом, с совершенно точными, конкретными фактами, лежащими в основе стихотворения.

Конечно, самая «идея» стихотворения, вероятно бы, не изменилась, если бы мы узнали, что оно обращено не к А. П. Керн, а к какой-либо другой женщине. Но в этом случае самый облик женщины, конкретные поэтические образы стихотворения приобрели бы иной характер, иные оттенки. Как же могло случиться, что «вавилонская блудница» Анна Петровна Керн оказалась в стихотворении Пушкина «гением чистой красоты», серафическим, прекрасным видением поэта, пробудившим его к жизни и любви? Ответ на этот вопрос дает сам Пушкин, когда в стихотворении «Поэт» противопоставляет поэта, погруженного в «забавы суетного света», и поэта, до слуха которого коснулся «божественный глагол» вдохновения. Нас интересует здесь не психология творчества, не процесс переключения реальных впечатлений в поэтический образ, а самый характер образа, его поэтический смысл. Сохраняя реальные впечатления, не отрывая образ от жизни, от конкретных ассоциаций, Пушкин очищает его от всего случайного, наносного, мешающего выражению идеи, заключенной в этом образе.

* * *

«Гений чистой красоты» — это видение поэта и в то же время облик реальной женщины, запечатлевшийся в его памяти, пронесенный им через долгие годы жизненных бурь и волнений. Потому так целомудренно-чисты эпитеты, рисующие «гения чистой красоты»: «голос нежный», «милые черты», «небесные черты». Пушкин не уточняет своего изображения. Образ «гения чистой красоты» не есть портрет Анны Петровны Керн, — это образ, выношенный и запечатленный в долгие годы разлуки, который внезапно, в торжестве молодости и красоты, представ впервые перед ним, не потускнел с тех пор в его памяти.

Эпитет «небесные» черты подчеркивает неземное, поэтическое начало. Этот же эпитет в том же возвышенно-идеальном значении употреблен Пушкиным и в стихотворении «Надеждой сладостной обманчиво дыша»:

Где мысль одна живет в *небесной* чистоте.

«Милые» черты — больше содержат земного, интимного. Этот эпитет неоднократно встречается у Пушкина в стихах 1821—1825 годов. «Милые» черты (в отличие от «небесных») выражают реальную женскую красоту.

В основе стихотворения — противопоставление, контраст между «чудным мгновеньем» — «виденьем» «гения чистой красоты» и «тревогами шумной суеты», безрадостной жизнью самого поэта. Отсюда как бы две различные сферы, два круга контрастных образов. Одни утверждают серафический образ «чистой красоты», другие — сферу «шумной суеты», во власти которой находился поэт.

В видении «гения чистой красоты» все прекрасно, целомудренно, возвышенно, но в то же время «мгновенно». Уже первый стих намечает эту тему мгновенности красоты:

Я помню чудное мгновенье...

Тогда как «шумная суета» жизни поэта захватывает его в свой цепкий плен, обрекает его на «томленье грусти *безнадежной*», на «мрак заточенья», на горестно и «тихо» «тянущиеся» дни. Явление «гения» преображает жизнь и судьбу поэта, пробуждает его душу, открывая ее радостям и страданиям жизни:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Это идеальное чувство «упоенья» вновь обретенным вдохновением передано во всем движении стиха. Романсная форма его способствует разнообразию мелодических нюансов, которые и определяют «не-

высказанное» музыкальное содержание стиха¹. Песенная основа стихотворения, уловленная М. Глинкой, сказалась и в интонационно-синтаксическом строе и в той музыкальной гармонии, которая, пожалуй, больше всего поражает в нем. Внешним признаком его лирической композиции являются интонационно-синтаксические подхваты и повторы, создающие ритмико-мелодическое единство, романсную напевность стиха. Особенно заметно это в повторении третьей и четвертой строк первой и пятой строфы, звучащих единым мелодическим кадансом, в котором последний, заключительный стих как бы подхватывает и продолжает предыдущий:

Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Почти полное повторение первой строфы в конце стихотворения (пятая строфа) определяет его смысловое и мелодическое единство. Композиционный повтор сплачивает обе части стихотворения, первая из которых посвящена прошлому, а вторая настоящему. Основной образ, лирическая тема стихотворения, благодаря этому повтору выступает особенно наглядно, приобретает глубокий смысл.

«Романсная» композиция, повторение основной мелодии, варьирующей лирическую тему стихотворения, отчетливо сказались в этих кольцевых повторах. Особенно существен повтор четвертой и шестой (заключительной) строф, раскрывающий лирическую тему стихотворения. В четвертой строфе («В глуши, во мраке заточенья») подводится итог прожитой жизни, высказана безрадостная, скорбная оценка прошлого. Тогда как в шестой строфе «мраку заточенья», жизни «без божества, без вдохновенья» противопоставлено радостное, оптимистическое утверждение «воскрешения» поэта, обретшего радость бытия,

¹ Б. М. Эйхенбаум в своей «Мелодике стиха» условно предлагает подобную стиховую форму называть «песенной». См. Б. Эйхенбаум. Мелодика стиха. Петроград, 1922, стр. 24—25.

полноту жизни. Поэтому так резко контрастны по смыслу близкие по интонации и фразеологии заключительные строки каждой строфы, образующие своеобразный повтор-отталкивание:

Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

(4-я строфа)

И:

И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

(6-я строфа)

Этим повторением (и в то же время противопоставлением)¹ Пушкин усиливал впечатление, придавал весомость концу стихотворения, подчеркивая жизнеутверждающий пафос его, то ликующее настроение, которое вызвал возврат вдохновения, внутреннего вспыхнувшим внезапно чувством.

«Пленительная сладость» стихов Жуковского особенно ощутима в пушкинском послании. Она сказывается и в мелодии стиха и в его словесной окраске. Еще Н. И. Черняев в этюде «Послание к А. П. Керн» указал на связь пушкинского стихотворения с «Лаллой Рук» Жуковского. Именно этим стихотворением навеян образ «гения чистой красоты»¹. «Лалла Рук» (1821)¹ — одно из лучших стихотворений Жуковского, написанное под впечатлением дворцового спектакля на мотивы одноименной восточной поэмы Томаса Мура.

Пушкин стремился образом «гения чистой красоты» оттенить чистоту, непосредственность поэтического вдохновения. Поэзия Жуковского своей отрешенностью от чувственной, земной конкретности давала пример этой «небесной», «идеальной» красоты. Жуковский написав не светский мадригал в честь великой княгини Александры Федоровны, исполнявшей роль Лаллы Рук, а создал сказочный прекрасный образ принцессы древней Индии:

¹ Н. И. Черняев. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900, стр. 54.

И блистая, и пленяя,
Словно ангел неземной —
Непорочность молодая
Появилась предо мной;
Светлый завес покрывала
Оттенял ее черты,
И застенчиво склоняла
Взор умильный с высоты.

Это явление «ангела неземного» у Жуковского приобретает почти мистический смысл — оно призвано напомнить о том, что все в мире преходяще, что «красота», озаряющая на мгновение этот мир, — лишь напоминание о мире ином:

Ах! не с нами обитает
Гений чистой красоты,
Лишь порой он навещает
Нас с небесной высоты.
Он поспешен, как мечтанье,
Как воздушный утра сон;
Но в святом воспоминанье
Не разлучен с сердцем он.

«Гений чистой красоты» у Пушкина хотя и воплощает идеал красоты, но он «земной», реальный, в нем нет ничего сверхъестественного. Это облик прекрасной женщины, внезапно возникшей перед поэтом во всем блеске своей красоты, пробуждающей его к жизни и творчеству.

Стихотворение Пушкина принципиально отлично от поэмы Жуковского. Пушкинское послание противостоит своей земной, чувственной страстностью серафической поэзии Жуковского, хотя и сохраняет «пленительную сладость» его стиха. Ведь у Жуковского «гений» — видение, лишённое реальных очертаний. Недаром при его характеристике Жуковский пользуется столь отвлеченными абстрактно-бестелесными образами и определениями:

Милый сон, души пленитель,
Гость прекрасный с вышины,
Благодатный посетитель
Поднебесной стороны!

Как говорит В. Виноградов: «В стихотворении «Я помню чудное мгновенье» Пушкин воспользовался символикой Жуковского, спустив ее с неба на землю, лишив ее религиозно-мистической основы»¹. Для Жуковского «красота» и «поэзия» являются возвышенными, «небесными», преображающими явления обыденной земной жизни, «откровением» некоей идеальной сущности, которое нисходит на поэта в минуты вдохновения.

Он лишь в чистые мгновенья
Бытия слетает к нам
И приносит откровенья
Благодатные сердцам.

В стихотворении «К мимопролетевшему знакомому гению» (1819) Жуковский говорил о гении поэзии:

О, гений мой, побудь еще со мною;
Бывалый друг, отлетом не спеши;
Останься, будь мне жизнью земною;
Будь ангелом хранителем души².

Переключка с Жуковским не означает, конечно, подражания Жуковскому. Пушкину чужда сфера тех идеальных образов, которая связана с «небесным» началом поэзии Жуковского, с ее ролью в озарении и «очищении» жизни. Но «гений чистой красоты» не просто цитата из Жуковского, а характеристика самой темы, вернее той поэтической символики, которую она включает. Для Жуковского «гений чистой красоты» — это «ангел неземной», «сон воздушный», «гость с вышины», «посетитель поднебесной стороны». Эта призрачность, зыбкость, эфемерность образа — характернейшая особенность поэтики Жуковского. При всем обилии определений образ у Жуковского остается непредставимым, лишенным конкретности. Иное дело у Пушкина. Все стихотворение в

¹ В. В. Виноградов. *Стиль Пушкина*. М., 1941, стр. 402.

² В своем письме (начало июля 1825 года) к В. А. Жуковскому в связи с выходом сборника стихотворений последнего Пушкин сетовал на пропуск ряда «прелестных» стихотворений, называя и «Гения».

целом и отдельные образы его необычайно конкретны и точны. Биографический подтекст, ряд намеков на реальные события жизни поэта, подлинность его переживаний делают это стихотворение реалистическим. В стихотворении Пушкина гипнотизирует сила проникновенной страсти, внутреннее горение, которое так взволнованно выступает в его гармонических строфах.

Итак, что же представляет собой стихотворение «Я помню чудное мгновенье»? Послание к А. П. Керн, вызванное неожиданно нахлынувшей страстью, как устанавливали биографы Пушкина, или поэтическое рассуждение о творческом вдохновении? И то и другое истолкование односторонне. Дело именно в том, что в этом стихотворении слились в нерасторжимом единстве факты биографии поэта, его чувства и переживания с описанием творческого вдохновения, посетившего поэта.

Покоряющая сила послания к А. П. Керн в том, что переживания поэта приобрели общий, объективно значимый характер, сочетаются с глубокой мыслью о творчестве и в то же время сохранили свою биографическую конкретность и эмоциональную взволнованность. Реализм лирики Пушкина не в воспроизведении фактов биографии, не в протокольном изображении чувств и переживаний поэта, а в их обобщении, в снятии с них случайного, бытового, мелкого. В стихотворении Пушкина А. П. Керн является не просто близкой ему женщиной, внушившей поэту бурное, хотя и кратковременное чувство, а идеалом женственности, чистоты, волнующей, чарующей красоты, источником вдохновения. Но этот образ не бесплотен. Это не символ некоей Красоты с большой буквы: он обладает той конкретностью, той жизненной силой восприятия, которая была продиктована реальным обликом А. П. Керн,

„ПРОРОК“

«Пророк» Пушкина — величественная поэтическая декларация, которая особенно глубоко выражает его взгляд на призвание поэта. Трудно найти во всей мировой литературе произведение, столь же поэтически совершенно раскрывающее эстетическое кредо писателя. Даже такие замечательные поэтические декларации, как «Утренняя песнь художника» Гёте или «Песня колокола» Шиллера, не обладают той сжатостью, глубиной и поэтической силой, какая есть в пушкинском «Пророке».

Ни одно из пушкинских стихотворений не вызвало большего количества откликов и споров, чем «Пророк», но, как это ни странно, ряд исследователей отказывался считать это стихотворение поэтической декларацией Пушкина. Автор специального исследования о «Пророке» Н. Черняев писал: «Придавать «Пророку» значение аллегорического изображения поэта и поэзии значит обесцвечивать его, поступать совершенно произвольно и исказить ясный смысл одного из гениальнейших стихотворений Пуш-

кина»¹. Н. Сумцов считал, что «Пророк» — это проявление «одного и того же образа — победа Ормузда добра, истины и поэзии над Ариманом зла, житейской суеты и пошлости...»² И, наконец, для М. Гершензона «Пророк» — преображение «ущербного существа», выражение в нем «высшей воли»³.

Однако все эти домыслы весьма неубедительны и никак не могут поколебать того положения, что «Пророк» является поэтической декларацией Пушкина, определяет его отношение к поэзии, его понимание миссии поэта.

Образ пушкинского поэта-пророка, как и весь библейски-возвышенный стиль стихотворения, восходит к поэтике декабристов. Поэты-декабристы в своих стихах создали облик поэта-пророка, борющегося за правду, провозглашающего суровый приговор угнетателям народа. Эта традиция идет от Державина, который в оде «Властителям и судиям» (1780) выступал с гневным обличением, пользуясь библейскими образами:

Восстал всевышний бог, да судит
Земных богов во сонме их;
Доколе, рек, доколь вам будет
Щадить неправедных и злых?

У декабристов библейский образ пророка приобрел устойчивый аллегорический смысл как образ поэта-гражданина, смело и нелицеприятно вещающего истину. Таково, например, стихотворение одного из видных декабристских поэтов Ф. Глинки «Призвание Исайи», помещенное в 1822 году в «Соревнователе просвещения»:

Иди к народу, мой пророк!
Вещай, труби слова Егovy,
Срывай с лукавых душ покровы
И громко обличай порок!

¹ Н. И. Черняев. «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану». М., 1898, стр. 17.

² Н. Ф. Сумцов. А. С. Пушкин. Исследования. Харьков, 1900, стр. 9.

³ М. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., 1919, стр. 23.

Иди к народу, мой пророк!
 Вещай: «Не я ль тебя лелеял
 И на руках моих носил?
 Тебе в пустынях жизнью веял,
 Тебя в безводии поил;
 А ты, народ неблагодарный,
 Ты ласки все забыл отца!
 Как змеи — души в вас коварны,
 Как камни — черствые сердца!
 Что сделали с моим законом?
 Где лет минувших чудеса?
 Мой слух пронзен невинных стоном,
 Их вопли движут небеса...
 А ваши сильные и князи,
 Пируя сладкие пиры,
 Рошши с грабителями в связи
 И губят правых за дары.
 Где правота, где суд народу?
 Где вы, творящие добро?
 В вино мешаете вы воду,
 Поддел и ложь в свое серебро!...»¹

Стихотворение Ф. Глинки, его торжественно-витийственная интонация, возвышенность библейских образов и словаря («вещий», «лукавые души» и т. д.) во многом напоминают тот облик поэта-пророка, который дан Пушкиным, в свою очередь обратившимся к книге пророка Исайи.

Сходный библейский образ поэта-пророка и в стихотворении друга Пушкина В. Кюхельбекера «Пророчество», также относящемся к 1822 году²:

Глагол господень был ко мне
 За цепью гор на Курском бреге:
 «Ты дни влачишь в ленивом сне,
 В мертвящей душу, вялой неге!
 На толь тебе я пламень дал
 И силу воздвигать народы?
 Восстань, певец, пророк свободы!
 Вспрянь! возвести, что я вещал!»

¹ Приводим лишь первую половину стихотворения Ф. Глинки.

² Хотя стихотворение «Пророчество», при жизни поэта не было напечатано, но Пушкину оно стало известно еще в том же 1822, так как было переслано ему вместе с другими стихотворениями Кюхельбекера (см. Ю. Тынянов, «Пушкин и Кюхельбекер». «Литературное наследство», 1934, № 16/18, стр. 347).

А я и в ссылке и в темнице
Глагол господень возвещу!
О боже! Я в твоей деснице,
Я слов твоих не умолчу!
Как буря по полю несется,
Так в мире мой раздастся глас
И в слухе сильных отзовется!
Тобой сочтен мой каждый власт¹

Эта система образов, заимствованная из библии, отличает многие стихотворения В. Кюхельбекера, Ф. Глинки и других поэтов-декабристов, намечая тот стилистический фонд, тот круг образов и символов, который служил декабристам для выражения их высоких, свободолюбивых идей.

Как отмечает Д. Благой: «С прямым или косвенным уподоблением певца пророку мы неоднократно встречаемся и у самого Пушкина и у поэтов его круга. Причем слово «пророк» употребляется не только в значении провидца, прорицателя, но чаще всего ему придается — в духе библейских пророков — и ясно выраженный политический смысл — обличителя общественного зла, несправедливой верховной власти»². Обращаясь для определения роли поэта к этой библейской символике, Пушкин смело продолжил традицию поэзии декабристов.

Несомненна и связь между настроениями Пушкина, особенно тяжело и остро пережившего в Михайловском известие о казни своих друзей и товарищей, и его стихотворением «Пророк». «Пророк» написан был Пушкиным осенью 1826 года, вскоре после трагической расправы над декабристами. В списке подготавливавшегося издания стихотворений, составленном Пушкиным в 1829 году, приведена первая строка неизвестной нам редакции «Пророка»: «Великой скорбью томим», возможно непосредственно навеянная впечатлением от казни декабристов. К своему

¹ В. Кюхельбекер был в это время в Тифлисе, на берегу реки Куры.

² Д. Д. Благой, «Мицкевич и Пушкин». «Известия АН СССР, Отд. литературы и языка», т. XV, вып. 4, 1956, стр. 300.

рисунку виселиц с пятью казненными декабристами, относимому к ноябрю 1826 года, Пушкин сделал горькую надпись: «И я бы мог, как [шут на]»¹, которая в достаточной мере характеризует его тогдашнее настроение. Незадолго до того он пишет стихотворение «Пророк», исполненное гневного пафоса, гражданской непримиримости, сознания высокого поэтического долга.

Этот облик поэта-пророка, восходящий к традиции гражданской поэзии декабристов, утверждение общественной роли поэзии, ее обличающей и воспитывающей силы и значения, особенно важны для уяснения понимания Пушкиным дела поэта. (Об этом уже говорилось в очерке «Священная жертва».) Однако такое значение образа поэта-пророка еще не дает оснований для завершения стихотворения «Пророк» четверостишием, сохранившимся в памяти современников в весьма малодостоверной редакции:

Восстань, восстань, пророк России,
В позорны ризы облекись,
Иди и с вервием вокруг шен
К У. Г. (убийце гнусному), явись².

Другой вариант приводит А. Пятковский со слов брата поэта Д. Веневитинова — А. В. Веневитинова:

Восстань, восстань, пророк России!
Позорной ризой облекись
И с вервьем вокруг смиренной выи
К царю... явись³.

Не говоря уже о художественном несовершенстве этих стихов, сохранившихся лишь в памяти современников и записанных много лет спустя после смерти поэта, отнесение этого четверостишия к «Пророку» противоречит смыслу и стилистической цельности

¹ «Рукою Пушкина». М.—Л., 1935, стр. 159.

² Этот вариант записан П. Бартевым со слов Погодина и Хомякова. См. П. Бартев. Рассказы о Пушкине. М., 1925, стр. 31.

³ См. «Русская старина», т. 37, 1870, стр. 133.

стихотворения. Большинство исследователей данного вопроса (М. А. Цявловский, Н. Л. Фридман и др.), признавшие эти строки пушкинскими, склонны были считать их фрагментом другого стихотворения¹. Они ссылаются на свидетельство Погодина, который, отвечая П. Вяземскому на вопрос о судьбе некоторых автографов Пушкина, сообщал 29 марта 1837 года: «Пророк» он написал, ехавши в Москву в 1826 году. Должны быть четыре стихотворения, первое только напечатано («Духовной жаждою томим»)². Предположение о том, что четверостишие «Восстань, восстань, пророк России» относится к одному из четырех утраченных или уничтоженных стихотворений из цикла о «Пророке», более вероятно. Однако никаких других свидетельств, подтверждающих показание Погодина, не имеется. Но так или иначе дошедшее до нас четверостишие, возможно и восходящее к каким-то утраченным стихам Пушкина, никак не может быть присоединено к «Пророку». Не приходится уже и говорить о художественной слабости этого четверостишия, мало похожего на точные и мастерски-совершенные стихи Пушкина: и «вервие вокруг шеи (или «выи»))» и «убийца гнусный» мало чем напоминают пушкинские стихи. (Впрочем, возможно, что они подверглись искажению в передаче современников спустя много лет с тех пор, как были услышаны.) Поэтому никак нельзя согласиться с Д. Д. Благой, считающим это четверостишие «совершенно бесспорно» пушкинским окончанием «Пророка» в его ранней редакции. Сам Д. Д. Благой признает, что конец, «поскольку он связан с отдельным и совершенно определенным политическим фактом, значительно уже» и «несомненно менее совершенен» в «чисто формальном отношении»³.

¹ См. М. Цявловский Заметки о Пушкине «Звенья», 1936, т. 6, стр. 153.

² Н. Фридман, «Образ поэта-пророка в лирике Пушкина». «Ученые записки» МГУ, серия филологических наук, кн. 2, стр. 96—100.

³ Д. Д. Благой Творческий путь Пушкина М., 1950, стр. 540.

Следует уточнить и вывод Д. Благого о том, что пушкинский пророк является «новым пророком, «пророком России», смелым глашатаем правды, пророком-обличителем, являющимся в последней, «позорной» одежде казненных декабристов перед царем-убийцей...»¹ В этом утверждении, основанном на безоговорочном принятии цитированного четверостишия в качестве окончания «Пророка», стихотворению Пушкина придается прежде всего агитационно-политическое значение (хотя бы и в его первоначальной, нам неизвестной, редакции). При всей несомненности пропагандистско-общественного понимания образа поэта-пророка это было бы несомненным сужением смысла стихотворения Пушкина, который хотя и подразумевал в образе пророка глашатая правды, но не относил проповедь пророка к конкретным политическим фактам, вкладывая в нее более широкий философский смысл, говоря о назначении поэта, о его поэтическом призвании.

Библейский пророк — прежде всего носитель правды, неподкупности, справедливости, обличитель владык мира сего, защитник интересов народа. Пророк у Пушкина выступает как провозвестник истины: он «глаголом» должен «жечь сердца людей», но он прежде всего творец, охваченный вдохновением. Пушкин не говорит здесь о том, что должен проповедовать пророк. Попытка подставить под это содержание проповеди пророка малоавторитетное и художественно незавершенное четверостишие тем более не убедительна. Да, кроме того, у Пушкина сказано, что пророк должен «обойти моря и земли», а отнюдь не явиться к царю, как предлагается в этом четверостишии, что непомерно и неоправданно ограничило бы смысл всего стихотворения. У Пушкина пророк несет людям мудрость, знание природы и законов, управляющих вселенной и человеческими судьбами. Пушкин выражает не только свое понимание призвания поэта как обличителя пророков общества,

¹ Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина. М., 1950, стр. 542.

как учителя жизни. Он показал в «Пророке» роль вдохновения, определяющего творчество подлинного поэта. Этот смысл стихотворения — рождение вдохновения — у Пушкина передан в библейской форме.

Образ поэта-пророка не только пример гражданского служения поэзии, но и вдохновения, творческого проникновения поэта. Такое понимание стихотворения не умаляет гражданской, политической его направленности. Истолкование же «Пророка» *только* в политическом, декабристском плане, при забвении его широкого философского содержания, ведет к ограничению и сужению пушкинского замысла.

При всей близости образа пушкинского пророка к декабристской традиции, при всем протестующем, гражданском пафосе и антиправительственной тенденции этого стихотворения оно во многом шире и философски углубленнее, чем аналогичные стихи поэтов-декабристов. Пушкин говорит в нем не только об общественном, гражданском долге поэта. Пророк наделен у него и даром поэтического вдохновения и всеведения, раскрывающего заветные и сокровенные тайны мироздания¹. Белинский справедливо сопоставлял Пушкина в этом отношении с Гёте, указав, что отсюда рождалось у Гёте «пантеистическое созерцание» природы. Пушкин, однако, во многом чужд этой созерцательности Гёте: его пророк одновременно внимает и «дольней лозы прозябанье» и «глаголом жжет сердца людей». В этом сочетании философской глубины в постижении мира и высокого пафоса гражданского долга и заключается для Пушкина миссия поэта.

Как отметил в своем исследовании «Пророка» В. Брюсов, «основная задача» этого стихотворения

¹ Тема творческого всеведения поэта, проникновения его в тайны природы неоднократно возникает в поэзии Пушкина. В «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824) поэт говорит:

В гармонии соперник мой
Был шум лесов, иль вихорь буйный,
Иль иволги напев живой,
Иль ночью моря гул глухой,
Иль шепот речки тихоструйной...

«объяснить деятельность поэта». Однако, по мнению Брюсова, как в «Пророке», так и в таких стихотворениях, как «Поэт» (1827), «Чернь» (1828), «Поэту» (1830)¹ и др., «вопрос решался Пушкиным в духе тех философских взглядов, которые господствовали в начале XIX века в кругах писателей, воспитанных на романтизме, т. е. в духе идеалистической философии. Не подозревая того, Пушкин подчинялся влиянию немецкой послекантовой философии»¹. Это соображение В. Брюсова, казалось бы, подтверждается и тем обстоятельством, что «Пророк» был напечатан впервые в 1828 году на страницах «Московского вестника» — органа «любомудров»-шеллингианцев.

Можно, конечно, обнаружить известное сходство «Пророка» с шеллингианским утверждением божественной сущности искусства, выражения в акте творчества подсознательного начала. Так, в книге немецких романтиков Вакенродера и Тика «Сердечные излияния отшельника, любителя изящного», пользовавшейся большим авторитетом в кругу «Московского вестника» (русский перевод вышел в 1826 году)¹, утверждалось, что в акте творчества «все наше существо и все, что к нему относится, в основе своей подвинуто и потрясено». «Природа», которую раскрывает в своих произведениях поэт, «подобна отрывочным пророчествам из уст всевышнего». Но эта идеалистическая теория искусства при некотором внешнем сходстве, однако, принципиально отлична от взглядов Пушкина.

Пушкинский поэт-пророк, хотя и обретает высокий божественный дар всеведения, не отрывается от земли. Его проникновение в тайны природы — лишь результат его вдохновения, творческого познания. Все стихотворение метафорично и не может быть истолковано буквально, как это нередко пытались делать некоторые исследователи (Н. Черняев, Н. Сумцов и др.).

«Бога глас» — для Пушкина не представление о мистическом, «божественном» характере творческого

¹ В. Брюсов. Мой Пушкин. М., 1929, стр. 282.

вдохновения, а поэтическая метафора, характеристика творческого акта. Вдохновение и является условием «всеведения поэта», проникновения его в тайну мироздания, то есть способность *познания* действительности. Уже В. Вересаев обратил внимание на то, что у Пушкина «шестикрылый серафим» наделяет пророка прежде всего «мудростью», познанием: «Языку пророка даруется только мудрость, т. е. высшее понимание, а вовсе не нравственное очищение...» Пророк, по словам Вересаева, наделяется способностью «по-особому видеть, слышать, то есть воспринимать и познавать мир...»¹ «Жало мудрых змей», вложенное в уста пророка, и определяет эту мудрость, этот дар всеведения, помогающий поэту понять и «гад морских подводный ход» и «дольней лозы прозябанье». Эта мудрость, это знание законов вселенной сочетаются с долгом пророка «глаголом жечь сердца людей». Тем самым Пушкин утверждает *познавательную* роль поэзии, ее учительное значение.

По сравнению с другими поэтическими декларациями Пушкина стихотворение «Пророк» имеет особенно большое и принципиальное значение, так как именно в нем Пушкин отстаивает общественную роль искусства. Жечь глаголом сердца людей — таково назначение поэта-пророка, отнюдь не остающегося безучастным к происходящему вокруг него, а включающегося своим словом в жизнь общества.

Написанное незадолго до таких стихотворений, как «Поэт и толпа», «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной»), — стихотворение «Пророк» решительно противостоит самой идее «чистого искусства», полемически заострено против ухода писателя от жизни, против идеалистической, кантианской концепции искусства. Утверждая вмешательство поэта в жизнь, учительную, общественную роль поэзии, Пушкин продолжал гражданские традиции поэзии декабристов.

«Пророк» Пушкина посвящен описанию рождения поэта, обретению им поэтического дара, свойствен-

¹ В. Вересаев. В двух планах. М., 1929, стр. 106.

ного не любому поэту, а лишь тому, кто, будучи «томим» «духовной жаждою», способен преодолеть в себе «малодушную» приверженность к «заботам суетного света».

«Всеведение» пушкинского «Пророка» следует понимать не буквально, а как способность поэта в момент творческого вдохновения к восприятию тех явлений жизни и мироздания, которые в обычном состоянии, когда поэт погружен в «заботы суетного света», им не воспринимаются. Самые образы, передающие всеведение поэта-пророка, символичны: «горний ангелов полет», то есть небо, бесконечность окружающих миров; «гад морских подводный ход», «дольней лозы прозябанье» — все это основные стихии вселенной. В такой символике нет ничего мистического, так же как не мистичен и самый факт творческого прозрения, поэтического вдохновения, как акт, перерождающий поэта, позволяющий ему освободиться от житейской мелочности, постичь самую суть явлений.

Вдохновение Пушкин рассматривает не как подсознательную одержимость поэта, а как способность познания, глубокую мудрость, дающую возможность проникнуть в сущность явлений, недоступную людям эмпирического мышления, воспринимающим лишь внешнюю сторону жизни. Пророк, томимый «духовной жаждою», приобретает вещее зрение и слух, благодаря которым он «внял» и «неба содроганье» и «гад морских подводный ход». Взамен «празднословного и лукавого» языка он получает «жало *мудрых* змеи» (символ мудрости), «уголь, пылающий огнем» вместо сердца, ту страстность и убежденность, которая отличает поэтов и пророков.

Этот пафос познания, мудрости пророка и дает ему право глаголом жечь сердца людей. Пушкин не является сторонником теории мистического «откровения», подсознательной интуиции, что характеризовало романтическую эстетику. Однако момент «восторга», вдохновения, отрешения пророка-поэта от суетных забот быта — неперемнное условие творчества.

В своей речи о Пушкине, говоря о его «всемирной отзывчивости» и способности к «перевоплощению», Достоевский упоминает о «Подражаниях Корану»: «Разве тут не мусульманин, разве это не самый дух Корана и меч его, простодушная величавость веры и грозная кровавая сила ее?»¹ Подобное «перевоплощение» достигнуто и в «Пророке». Стихотворение написано не от лица автора, а от имени библейского пророка, чем определяется историко-национальный колорит и самый дух его.

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился... —

так говорит о себе пророк. Автор, в сущности, устраняется: не он говорит о пророке, а сам пророк рассказывает о себе, о нисшедшем на него вдохновении. Поэтому рассказ его выдержан в том библейском стиле, которым написана книга пророка Исайи, выражающая суровую и мужественную поэзию библии, ее лаконизм, бурную экзальтированность чувства, страстную убежденность пророка в своей божественной избранности.

Можно найти и текстуальную близость с книгой пророка Исайи: «В год смерти царя Озии видел я господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз его наполняли весь храм. Вокруг его стояли серафимы; у каждого из них по шести крыл, двумя закрывал каждый лицо свое, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал. И зывали они друг к другу, и говорили: свят, свят, свят, господь Саваоф! Вся земля полна славы его! И поколебались верхи врат от гласа восклицающих, и дом наполнился курениями. И сказал я: горе мне! погиб я! ибо я человек с нечистыми устами, и живу среди народа также с нечистыми устами,—и глаза мои видели царя, господа Саваофа. Тогда прилетел ко мне один

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. 21. Пг., изд. «Просвещение», стр. 444.

из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих, и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен. И услышал я голос господя, говорящего: кого мне послать? и кто пойдет для нас? и я сказал: вот я, пошли меня. И сказал он: пойдя и скажи этому народу: слухом услышите, и не уразумеете, и очами смотреть будете, и не увидите. Ибо огрубело сердце народа сего, и ушами с трудом слышат, и очи свои сомкнули, да не узрят очами, и не услышат ушами, и не уразумеют сердцем, и не обратятся, чтобы я исцелил их. И сказал я: надолго ли, господи? Он сказал: доколе не опустеют города, и останутся без жителей, и дома без людей, и доколе земля эта совсем не опустеет».

В этом библейском описании нисхождения пророческого дара имеются подробности, прямо перешедшие в пушкинское стихотворение: явление шестикрылого серафима, «уголь горящ» в его руке, прикосновение им к устам пророка. Эти детали способствуют созданию образа широкого обобщения, сохраняющего в то же время особенности библейского стиля.

Конечно, обращение Пушкина к книге пророка Исаяи никак не означало религиозных ассоциаций. Библия являлась для него, как и для поэтов-декабристов, поэтическим источником и в то же время образцом высокого ораторского стиля, присущего политической поэзии декабристов. Обращаясь к книге пророка Исаяи, Пушкин отнюдь не давал ее поэтического пересказа, а воссоздавал национальное своеобразие историко-культурного сознания, запечатленного в библии. Для Пушкина важно самое представление о пророке, понимание его миссии, как она раскрывается в библии. В библейском представлении пророчество было силой, которая могущественно влияла на судьбу народа, а носители ее являлись избранниками, наделенными даром провидения. Пользуясь библейскими образами и мотивами, Пушкин изображает творческое прозрение поэта. Томящийся

«духовной жаждой», внутренней, еще неосознанной потребностью творчества, поэт «влачится» в «пустыне мрачной» в том духовном одиночестве, на которое обрекает его молчание. Явление серафима знаменует рождение того вдохновения, которое отличает пророков и поэтов.

Образ пророка связан и с использованием библейского стиля в его церковнославянском языковом эквиваленте: «божественный глагол», «жало мудрых змеи», «шестикрылый серафим», «персты легкие», «вещие зеницы», «горний ангелов полет», «дольней лозы прозябанье». Такой насыщенности церковнославянизмами мы не встречаем ни в одном из стихотворений Пушкина, обычно очень скупой и сдержанной пользующегося лексической окраской слова. Пушкин не вкладывает, однако, в библейские образы религиозного понимания; они обозначают понятия поэтического плана, творческого вдохновения, подчеркивая его возвышенный, чуждый повседневному быту характер.

В «Пророке» передана не только библейская образность и лексика, но и суровая, торжественная интонация речей пророков, скупой библейский синтаксис кратких предложений. Перечисление признаков и свойств ясновидения пророка дано в нагнетании предложений, придает библейскую энергию интонации, гипнотизирует властью лаконически сжатых фраз:

Моих ушей коснулся он,—
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье...

Это анафорическое библейское построение периода при помощи союза «и» отмечал В. Виноградов в своей книге «Язык Пушкина». «Именно он, этот союз, — писал В. Виноградов, — в строгую симметрию образов «Пророка», в библейски размеренную последовательность его семантического и синтакси-

ческого течения вносит эмоциональную напряженность, многообразие лирического волнения»¹.

В «Пророке» воссоздан не восточный стилизованный колорит, как в «Подражаниях Корану», а передана языковая система Библии, «библейзмы», широко применявшиеся в русской поэзии со времен Ломоносова и Державина. Пушкинский пророк говорит языком Библии, то есть тем языком, который одновременно являлся и исторической культурно-национальной особенностью библейского пророка и в то же время включался в традицию высокого, ораторского слога от Ломоносова до декабристов.

Стихотворение является монологом, чем и мотивирован высокий, торжественный ораторский стиль его, монологический характер синтаксиса, архаическая «витийственность». Этот монолог по своей энергии, ораторской патетике, силе интонации и сгущенности речевых красок выразительно передает драматическую напряженность темы. Как отметил Н. Черняев, «это точно отрывок из ненаписанной драмы»². Драматизм и высокую патетику пушкинского «Пророка» оттенял в своем чтении и Достоевский, любивший выступать с исполнением этого стихотворения. По свидетельству Страхова, на вечере при открытии памятника Пушкину в 1880 году Достоевский читал «Пророка» «с такой напряженной восторженностью, что жутко было слушать»³.

Автор монографии о «Пророке» Н. Черняев пытался доказать, что пушкинский «Пророк» восходит не к библейским образам пророков, а к магометанскому Корану: «Пророк Пушкина, — писал Н. Черняев, — не безымянный и никому неизвестный библейский пророк, а Магомет, которого исповедники Ислама называют просто пророком или последним пророком»⁴. Игнорируя непосредственный библейский образец пушкинского стихотворения — книгу

¹ В. Виноградов. Язык Пушкина. М.—Л., 1935, стр. 135.

² Н. И. Черняев. «Пророк» Пушкина. М., 1898, стр. 9.

³ Н. Страхов. Заметки о Пушкине и других поэтах. Киев, 1897, стр. 119.

⁴ Н. И. Черняев. «Пророк» Пушкина. М., 1898, стр. 22.

пророка Исайи, Н. Черняев подробно сопоставляет пророка у Пушкина с жизнью Магомета, рассказанной в Коране. Однако отдаленные, слишком общие и ничего не говорящие аналогии, приводимые Черняевым, совершенно неубедительны. Тем более, что Пушкин никак не собирался изображать в своем стихотворении какое-либо конкретное историческое лицо — Магомета или пророка Исайю. Дело не в единичном «прототипе», а в воссоздании библейского понимания пророка, в переключении этого образа в план поэтического творчества. Весь стилистический колорит, вся библейская окраска стиля «Пророка» особенно отчетливо показывают, что между стихотворением Пушкина и Кораном нет ничего общего.

Это не исключает того, что в «Подражаниях Корану» (1824) в облике пророка уже намечались отдельные черты пушкинского пророка, прежде всего его непримиримость ко злу, смелое обличье неправды. В первом из «Подражаний» голос свыше внушает пророку:

Не я ль в день жажды напоил
Тебя пустынными водами?
Не я ль язык твой одарил
Могучей властью над умами?

Мужайся ж, презирай обман,
Стезю правды бодро следуй,
Люби сирот и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй.

Но в «Подражаниях Корану» речь идет только о пророке, о проповеднике Корана, и нет достаточно прочной внутренней аналогии между ним и поэтом, тогда как в стихотворении «Пророк» весь подтекст основан на отождествлении пророка с поэтом.

Образ поэта-пророка неоднократно возникает в творчестве Пушкина. В стихотворении начала тридцатых годов «С Гомером долго ты беседовал один», обращенном к Н. Гнедичу, поэт вновь уподоблен пророку:

Ты проклял ли, пророк, бессмысленных детей,
Разбил ли ты свои скрижали?

Эта устойчивость образа показывает, насколько органично для Пушкина было понимание миссии поэта как высокого общественного служения. Такое понимание роли поэта выражено и в стихотворении «Поэт и толпа» («Чернь»), в котором Пушкин противопоставляет узкому утилитаризму, приземленности, требуемым от поэта «чернью», высокий, «божественный» удел поэта.

Поэт в понимании Пушкина — пророк, который чуждается мнения «толпы», светской «черни», чья жизнь ограничена эгоистическими заботами о материальных благах, мнения людей, не понимающих его высоких целей. Поэт-пророк возвышается над обыденным, над разрозненными и внешними фактами жизни. Его поэтический взор, по мысли Пушкина, должен проникать в глубину явлений, не ограничиваясь их поверхностью.

Стихотворением «Пророк» Пушкин определил задачи поэта, общественное назначение поэзии, ее огромную идейную и познавательную силу. Недаром оно получило непосредственный отклик в творчестве другого великого русского поэта — Лермонтова. В лермонтовском «Пророке» как бы продолжена тема Пушкина:

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведенье пророка,
В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока...

Лермонтовский пророк познал уже и вражду людей к голосу правды, он бежал из городов в пустыню, он словно продолжил судьбу пророка Пушкина. Пушкин рассказывал в своем стихотворении о рождении поэта, о рождении вдохновения и творческого ясновидения. Лермонтов показал судьбу поэта-пророка в условиях господства реакции, в обстановке непонимания и непризнания его проповеди.

„ВОСПОМИНАНИЕ“

В лирике Пушкина среди его наиболее проникновенных произведений имеется стихотворение, которое и поныне остается при всей своей известности недостаточно проясненным. Это стихотворение 1828 года — «Воспоминание», глубоко взволновавшее Льва Толстого. Л. Н. Толстой процитировал это стихотворение в «Анне Карениной», а в предисловии к своим «Воспоминаниям» он писал: «...Во время невольной праздности — болезни — мысль моя все время обращалась к воспоминаниям, и эти воспоминания были ужасны. Я с величайшей силой испытал то, что говорит Пушкин в своем стихотворении «Воспоминание»¹. Нельзя сказать, чтобы оно не привлекало внимания исследователей: «Воспоминанию» посвящен обстоятельный разбор Л. В. Щербы, этюд в книге Н. Ф. Сумцова². И тем не менее много неясного, воз-

¹ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 34. М., 1952, стр. 345.

² См. Л. В. Щерба, «Опыты лингвистического толкования стихотворения «Воспоминание» Пушкина». Сб. «Русская речь», вып. 1. Петроград, 1923; Н. Ф. Сумцов. А. С. Пушкин. Исследования. Харьков, 1900, стр. 140 и сл.

буждающего вопросы остается в судьбе этого стихотворения и по сей день.

Прежде всего неясен даже вопрос о том, как печатать это стихотворение: полностью или только ту часть, которую опубликовал Пушкин? Этот вопрос, казалось бы, решен академическим изданием Полного собрания сочинений Пушкина, в котором в основном тексте приводится лишь первая часть стихотворения, а его продолжение («Я вижу в праздности, в неистовых пирах») отнесено в раздел вариантов. Редакция академического издания имела веские основания для принятого ею решения. Ведь вторую половину стихотворения не напечатал сам Пушкин, и она сохранилась в рукописи, носящей черновой характер. И тем не менее это стихотворение существует как единое целое, смысл которого уясняется лишь тогда, когда оно рассматривается в своем единстве.

Впервые опубликованное полностью П. В. Анненковым, «Воспоминание» неоднократно печаталось в этом виде, то есть с объединением обеих частей, в изданиях сочинений Пушкина. Первая часть стихотворения была напечатана в альманахе «Северные цветы» на 1829 год:

ВОСПОМИНАНИЕ

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток:
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Окончание стихотворения в рукописи:

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, бедности, изгнании, в степях
Мои утраченные годы.
Я слышу вновь друзей предательский привет
На играх Вакха и Киприды,
Вновь сердцу моему наносит хладный свет
Неотразимые обиды.
Я слышу вокруг меня жужжанье клеветы,
Решенья глупости лукавой,
И шепот зависти, и легкой суеты
Укор веселый и кровавый.
И нет отрады мне — и тихо предо мной
Встают два призрака младые,
Две тени милые, — два данные судьбой
Мне ангела во дни былые;
Но оба с крыльями и с пламенным мечом,
И стерегут... и мстят мне оба,
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах счастья и гроба¹

Вторую часть «Воспоминания» Пушкин не напечатал, несомненно, по личным, биографическим мотивам: слишком интимны были воспоминания о «теньях милых» и «предательском приветеле» друзей².

Академическое издание узаконивает разделение

¹ Ввиду отдельных различий в чтении второй части стихотворения в разных изданиях оговариваем, что здесь приводится текст, подготовленный Б. В. Томашевским во втором Полном собрании сочинений А. С. Пушкина, т. III. М., Изд. Академии наук СССР, 1957, стр. 60 и стр. 459 (вторая половина стихотворения).

² Б. В. Томашевский писал, что «ведь если Пушкин и отбросил этот конец по интимности, то эта интимность помешала ему его доработать. Кроме того, еще неизвестно, насколько основательна эта догадка об «интимности» как решающем поводе. Быть может, здесь играли роль и мотивы чисто эстетические: придание стихотворению большей сжатости, выразительности, и общности путем устранения перечня личных воспоминаний» (Б. В. Томашевский. Писатель и книга. Л., 1928, стр. 176). Но эти соображения, мотивируя раздельное печатание обеих частей (первой в основном тексте, второй в вариантах), никак не меняют того положения, что стихотворение задумано было как единое целое и, анализируя его, следует рассматривать обе части вместе

двух частей *одного* стихотворения, помещаемых в основном тексте и в отделе вариантов, тогда как по идейному содержанию и по существу эти обе части составляют единое целое. П. В. Анненков, напечатавший все стихотворение полностью, исходил именно из понимания его смыслового единства. Объединение двух частей стихотворения, сделанное П. В. Анненковым, было сочувственно отмечено Н. Г. Чернышевским, перепечатавшим в «Современнике» «Воспоминание» именно в этой редакции: «Мы украсили настоящую книжку «Современника», — писал Н. Г. Чернышевский, — тремя пьесами Пушкина, из которых две совершенно новые; третья («Воспоминание») — нова только во второй половине, начиная со стиха «Я вижу в праздности, в неистовых пирах». Первая половина напечатана еще при жизни Пушкина. Теперь эти две половины, соединенные через столько лет в одно стихотворение, представляют одну из лучших и характернейших лирических пьес Пушкина в том виде, как она создалась под пером его»¹. В двадцатых годах эту же точку зрения высказал В. Вересаев, считавший, что лишь в своем цельном виде стихотворение Пушкина может быть правильно понято, так как при раздельном чтении многое в нем остается недоговоренным и неясным². Ведь именно с раскрытия «чтения» прошедшей жизни начинается вторая часть стихотворения, дополняя и объясняя первую:

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве губительной свободы,
В неволе, бедности, изгнании, в степях
Мои утраченные годы.

В этих стихах сжатая формула «утраченных годов» жизни поэта. «Воспоминание» датировано 19 мая 1828 года, временем, не только трудным и тяжелым для самого Пушкина, но и особенно мрач-

¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. II. М., 1949, стр. 446.

² См. В. Вересаев. В двух планах. М., 1929; стр. 123—125.

ным в развитии общественной и духовной жизни страны. Совершенно справедливо характеризовал настроения поэта в этот период его первый биограф П. Анненков: «В это время (то есть в мае 1828 года. — Н. С.) существование Пушкина делается порывистым и беспокойным. Месяц тому назад Пушкин, вероятно, утомленный столичной жизнью, просил позволения участвовать в открывшейся тогда кампании против турок, но, разумеется, желание его не могло исполниться... Мысли его становятся тревожны и смутны в это время и часто возвращается он к самому себе, с грустью, упреком и мрачным настроением духа. Стихотворения: «Воспоминание» написано 19 мая, «Дар напрасный» — 26 мая, а за ними следовало: «Снова тучи надо мною»¹. Анненков верно подметил это усиление мрачных настроений поэта, столь явно выраженное в упомянутых здесь стихотворениях. Но, конечно, помимо личных обстоятельств в жизни Пушкина и даже прежде всего в этом настроении основную роль играло его отрицательное отношение к той обстановке реакции и подавления свободной мысли, которые последовали вслед за разгромом движения декабристов. Герцен, говоря об этом периоде в жизни Пушкина, подчеркивал, что, возвратившись из ссылки, «он уже не нашел друзей своих,— даже имена их не осмеливались произносить вслух; только и говорили, что об арестах, обысках, ссылке; все было мрачно и объято ужасом»². Недаром в «перечне» «утрат» поэта наиболее важным является упоминание о «безумстве гибельной свободы». Здесь речь идет не только о личных невзгодах, но и о том историческом катаклизме, который глубоко потряс Пушкина,— о крушении свободолюбивых планов декабристов, так трагически завершившем их благородную деятельность, их надежды на освобождение страны от гнета самодержа-

¹ П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии, изд. 2-е. СПб., 1873, стр. 193—194.

² А. И. Герцен. Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 7. М., 1956, стр. 206 (оригинал по-французски).

вия. Трагедия декабристов, оказавшихся побежденными в борьбе, выступивших без поддержки народных масс, — вот тот исторический фон, та общественная атмосфера, которая сказалась на настроении поэта, пережившего чувство «гибельной свободы».

Пушкин в этом стихотворении необычайно искренен и откровенен, но в то же время сдержанно лаконичен. Трагическая участь, о которой он говорит здесь, — это участь не только его одного — это участь целого поколения. Поражение декабристов 14 декабря 1825 года породило не только разочарование в вольнолюбивых мечтах дворянских революционеров, но и показало их трагическое одиночество. Нужен был полный пересмотр прошлого, его переоценка, которая и начата была Пушкиным.

«Воспоминание» — это человеческий документ и в то же время поэтическое обобщение, исповедь «сына века», исповедь целого поколения, пережившего 14 декабря 1825 года. Исповедь Пушкина была продолжена Лермонтовым в его «Думе» («Печально я гляжу на наше поколение»). Пушкин судил себя судом строгим и нелицеприятным. Он не прощает себе ни заблуждений, ни иллюзий молодости, ни, как ему казалось, напрасно растрченных сил. Это необычайная требовательность к себе, безжалостное осуждение во имя подлинно большого и мудрого понимания жизни. Это отнюдь не романтическая разочарованность, не байроническая поза, а суровая переоценка пережитого поэтом.

Следует отметить колебания Пушкина в выборе заглавия для этого стихотворения. Под названием «Бессонница» оно записано в мае 1828 года среди намеченных тем для стихотворений, а под заглавием «Бдение» вошло в список стихотворений, предназначенных для издания. Оба эти варианта заглавия, хотя и менее удачны, чем окончательно утвердившееся, подчеркивают состояние бессонницы, способствующей возникновению тягостных воспоминаний. «Часы томительного бденья» — жестокие, мучительные часы внутреннего самоанализа, проверки всего жизненного пути.

Попробуем разобраться в смысле каждой из частей этого стихотворения. Первая его половина, напечатанная Пушкиным, повествует о горестном состоянии поэта в «часы томительного бденья», когда в ночной тиши в его душе возникают воспоминания и сомнения в прошедшей жизни. Мы еще не знаем, о чем говорят эти воспоминания, почему рождаются горькие жалобы и «слезы», какие трагические тени возникают перед поэтом. Эта часть стихотворения представляет собой как бы пролог, введение, тогда как продолжение его раскрывает причины его «тяжких дум», напоминая страницы прошлого, неумолимо возникающие перед поэтом.

Центральным образом-символом первой части стихотворения является Воспоминание. *Воспоминание* становится здесь олицетворением прошлого — это не просто психологический акт, происходящий в сознании поэта, а требовательный и нелюбезный судья:

Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток.

Подобно античной скульптуре, Воспоминание выступает со «свитком», свернутой в трубку пергаментной летописью жизни поэта. Абстрактное, лишённое предметного значения понятие, означающее определённый психический процесс, в стихотворении Пушкина получает реальное наполнение, становится пластическим, наглядным образом: «*Воспоминание... свой длинный развивает свиток*». Простое и точное обозначение — «*длинный свиток*», — придаёт особенную конкретность, реальность этому образу. К олицетворению Воспоминания стягиваются все смысловые нити этой части стихотворения.

Пушкин не боится здесь торжественно-высоких метафор, показавшихся бы чрезмерно патетическими в другом контексте, в другой тональности:

Змеи сердечной угрызенья.

Это тоже метафорическое овеществление понятия, придающее особенную реальность всему описанию душевных мук поэта.

Образ поэта, читающего со скорбью и раскаянием развернутый перед его глазами свиток прошедшего, также не отвлеченный, а биографически конкретный образ самого Пушкина.

Вторая часть стихотворения биографически точна и в то же время написана со свойственными Пушкину сдержанностью и лаконизмом. Он не детализирует своих терзаний и «обид», которые наносит сердцу «хладный свет». Ведь и «хладный свет» и «игры Вакха и Киприды» — все это условные обозначения враждебного, чуждого Пушкину начала. Поэт мечтает о гармоническом развитии личности, о ее всестороннем раскрытии в тех общественных условиях, которые не будут ее сковывать и принижать, вызывать отвращение к жизни.

Пушкин не боится устойчивых, неоднократно повторяющихся в его стихах образов: прежде всего такого образа, как «хладный свет». «Хладный свет» в его поэзии символ чуждого, враждебного поэту общества. Именно этот «хладный свет» наносит «неотразимые обиды» сердцу поэта. Ведь и «жужжание клеветы», и «решенья глупости лукавой», и «шепот зависти» — все это свойства, присущие «хладному свету». Воздействие «света», уступки ему и явились причиной пересмотра поэтом своего прошлого, его «отвращения» к жизни, прожитой не так, как это следовало.

Поэту нет отрады. Перед ним встают призраки прошлого, «змеи сердечной угрызенья». К длинному свитку воспоминаний и ошибок присоединяется память о «тнях милых», ушедших из жизни поэта. Память о них, сознание вины перед ними особенно мучительно, особенно тяготит поэта. «Два ангела с мечом» — это библейский образ. Но для Пушкина они не мистически неземные видения. Образы ангелов — это образы тех, кого любил поэт, тех, кто охранял его от скверны и соблазнов, и в то же время они выступают в его памяти как грозный и мучительный укор, как возмездие за ошибки и слабости, допущенные впоследствии.

Однако наше знание пушкинской биографии не-

достаточно для того, чтобы решить, кого именно подразумевал поэт под этими «двумя ангелами». Это необязательно женские «тени», не исключена возможность и воспоминания о друзьях, хотя скорее всего Пушкин имел в виду близких ему женщин. Касаясь вопроса о том, кого именно подразумевал Пушкин, говоря про «две тени милые», такой знаток пушкинской биографии, как П. Е. Щеголев, считал, что при современном состоянии наших данных о Пушкине мы не можем ответить на этот вопрос¹.

«Воспоминание» примыкает к пушкинским элегиям. Это философическое раздумье, размышление о жизни, написанное как лирический монолог-исповедь самого автора. Этот личный, биографический характер стихотворения подчеркнут и обилием аналогичных зачинов-признаний: «Я трепещу...», «Я вижу...», «Я слышу...». Эти анафорические повторы не только внешне, синтаксически связывают отдельные части стихотворения, но и определяют его внутреннюю структуру, его личный характер, авторскую исповедь, строение речи, организованной как монолог.

Монологический строй речи, однако, далек от театрального драматического монолога. Медленное, плавное течение речи, логически завершённые периоды говорят о близости к античной элегии, к «Тристиям» Овидия. Уже начальные строки стихотворения исполнены торжественности, плавного движения, передающих глубокое раздумье поэта, медлительное возникновение воспоминаний:

Когда для смертного умолкнет шумный день,
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда...

Стихотворение Пушкина трагедийно по своему замыслу. Подобно дантовским терциям «Божественной комедии» оно говорит о страдании человека. Цельность, единство ночного пейзажа и автор-

¹ См. П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина. Л., 1931, стр. 275.

ского переживания переданы и в синтаксическом строении стихотворения: все шестнадцать строк его первой части являются *одним предложением*, включающим сложную систему смыслов, подчиненных единству развития темы.

Стихотворение не делится на отдельные строфы, подчеркивая этим общность мысли, содержания всего фрагмента. И в то же время его синтаксическое членение явственно распределяется по четверостишиям, чем достигается ритмическая монументальность и слитность, единство ритмико-интонационного ряда. Синтаксическая стройность и логичность построения придают еще большую углубленность стихотворению, создают ту напряженность мысли, которая усиливает впечатление ночной тревоги.

Замедленный, торжественный шестистопный ямб чередуется здесь с четырехстопным, придающим энергию стиху. Этим ритмическим строением подчеркнута значительность содержания, неторопливое «разворачивание» переживаний в душе поэта. Самая лексика, система образов определяют эту возвышенную настроенность. В стихе «Когда для смертного...» Пушкин словоупотреблением «смертный» вызывает круг ассоциаций, связанных с пониманием недолговечности, неизменной угрозы смерти, над ним нависшей. «Немые стогны града» еще сильнее подчеркивает торжественность и значительность всего происходящего в ночном безмолвии. «Стогны (площади) града» — церковнославянизм, окрашивающий и все дальнейшее повествование, образ, перекликающийся своей семантической окраской с архаической лексикой, проходящей через все стихотворение: «Часы томительного бденья», «влачатся в тишине» и т. д. Сам автор «горько жалуется» и «горько слезы льет» — это слова-символы, ассоциирующиеся с библейской фразеологией скорби и страдания. Слова Экклезиаста о том, что все «суета сует» и «томление духа», невольно вспоминаются при чтении этих скорбных, исполненных горечи стихов. Но философия Экклезиаста чужда Пушкину.

В. Вересаев попытался переключить это стихо-

творение из биографического плана в философский, рассматривал его не как «горькое покаяние», а как «тоску» «олимпийского бога»: «Воспоминание», — это не восстание совести, не горькое покаяние человека, стыдящегося ненормальной своей жизни; это — тоска олимпийского бога, изгнанного за какую-то вину на землю, томящегося в тяжелой и темной земной жизни»¹. Так ли это? При чем здесь «олимпийский бог»? Ведь Пушкин не драпируется здесь ни в какие древнегреческие туники, не спускается на землю ни с каких небес. В. Вересаев увлекся желанием вовсе отказаться от биографического подтекста, от личности самого автора и сам невольно встал на поэтические котурны. Верно указав на необходимость рассматривать стихотворение в его целостности, в своем истолковании «Воспоминания» как «тоски олимпийского бога», Вересаев совершенно произволен. Пушкин нигде здесь не является таким тоскующим божеством. Он передает свою внутреннюю драму, прощание с прошлым.

Стихотворение завершается упоминанием о «тайнах счастья и гроба» (в первоначальной редакции — «о тайнах вечности и гроба»)¹, так как мысль поэта обращается к «тайнам» смерти, небытия. Пессимистическое отчаяние и сомнение в ценности жизни чуждо, однако, Пушкину, который, даже «с отвращением читая жизнь» свою, отнюдь не приходит к ее отрицанию. О «тайнах» «гроба» говорит не сам поэт, — это голоса «милых теней», Пушкин же при всей трагичности итогов пережитого противостоит этим «теням», этому миру призраков. Самое страдание, «горькие «жалобы» и «слезы» поэта очищают, облагораживают, возвышают его над «хладным светом», «жужжаньем клеветы», «шепотом зависти». В этом духовном очищении, отречении от «легкой суеты» окружающей жизни — основной смысл воспоминаний поэта о прошлом, смысл всего стихотворения.

¹ В. Вересаев. В двух планах. М., 1929, стр. 126.

„ДОРОЖНЫЕ ЖАЛОБЫ“

Это стихотворение написано Пушкиным непосредственно после возвращения из поездки на Кавказ осенью 1829 года (черновая рукопись датирована 4 октября)¹. Иронически-грустный тон «Дорожных жалоб» легко понять. «Прощенный» царем, но оставленный под полицейским надзором, Пушкин болезненно переживал разгром декабристов, многие из которых были близкими его друзьями.

1828 и 1829 годы проходят у Пушкина под знаком личных неудач и неприятностей. В апреле 1828 года ему отказано в разрешении ехать в действующую против турок армию (см. письмо П. А. Вяземского от апреля 1828 года к В. Ф. Вяземской). В конце того же 1828 года вновь всплыло дело о «Гавриилиаде», весьма встревожившее Пушкина (см. его письмо П. А. Вяземскому от 1 сентября 1828 года)¹. Пушкин в это время особенно обеспокоен и

¹ В альманахе «Северные цветы» на 1832 год, где это стихотворение было впервые напечатано, оно датировано 1829 годом.

взволнован был судьбой своего сватовства к Наталии Николаевне Гончаровой. Он тяжело переживал вежливый отказ матери Гончаровой. В письме к Н. И. Гончаровой от 1 мая 1829 года он сообщал о «печали и горечи», вызванных ее ответом. Лишь через год Пушкин получил согласие родителей Н. Н. Гончаровой на брак. А почти весь 1829 год прошел в непрерывных разъездах и скитаниях — то на Кавказ, то в поездках из Москвы в Петербург, Малинники, Павловское.

Этим мятущимся, подавленным настроением была обусловлена и самовольная поездка на Кавказ в действующую армию, занявшая около пяти месяцев — с мая по конец сентября — и навлекшая новые неприятности. Поездка на Кавказ без дозволения правительства вызвала негодование Бенкендорфа, который в письме к Пушкину сделал ему резкий выговор. Николай I потребовал от поэта объяснений и остался, видимо, неудовлетворен ими. Такова была обстановка, в которой написано это стихотворение.

За 1829 год переписка Пушкина дошла до нас чрезвычайно неполно: всего несколько писем, по большей части официальных, и мы поэтому не можем по ней судить о душевном состоянии поэта. По своему грустному настроению «Дорожные жалобы» перекликаются с такими пушкинскими стихотворениями этого периода, как «Дар напрасный, дар случайный» (1828), «Предчувствие» («Снова тучи надобно собралися в тишине», 1828). Сознание бесприютности, незащитности от «судеб», от произвола и в то же время отрицательное отношение к николаевскому режиму, к тусклой и тупой жизни, им насаждаемой, сознание отчужденности от этой действительности определяют лирический подтекст стихотворения «Дорожные жалобы».

О том, в каком настроении был поэт, как опостылела ему окружавшая его обстановка, как страстно жаждал он уйти от нее, уехать, свидетельствуют его настойчивые просьбы о поездке за границу. Вскоре же по возвращении с Кавказа, 7 января 1830 года,

Пушкин обращается с письмом к Бенкендорфу, в котором просит разрешения на поездку за границу: «Покамест я еще не женат,— пишет он Бенкендорфу,— и не зачислен на службу, я бы хотел совершить путешествие во Францию или Италию. В случае же если оно не будет мне разрешено, я бы просил соизволение посетить Китай с отправляющимся туда посольством» (оригинал по-французски). Но и в этом Пушкину было отказано.

Эти настроения и определяли как самый бытовой «фон» стихотворения Пушкина, так и ту ироническую манеру, в которой оно написано. «Дорожные жалобы» — своего рода элегия, но элегия, выдержанная в нарочито бытовом, шуточном стиле, выражающем ее сатирическую заостренность. Вместе с тем манера, с какой передаются эти дорожные впечатления, очень наглядно и конкретно рисует живой облик самого поэта, придает этому облику биографическую достоверность. Подчеркнуто прозаический, разговорный и в то же время иронический тон стихотворения близок к тем полушутливым стихам, которые так часто включает Пушкин в свои письма, прерывая ими прозаический рассказ. Эта интимная, «домашняя» манера с особенной естественностью передает переживания поэта. Стихотворение проникнуто горькой иронией не только над окружающим, но и над самим собой. Ведь и безрадостные скитания по дорогам России и перспектива «околеть со скуки где-нибудь в карантине» свидетельствуют о бессилии поэта найти выход из замкнутого круга окружающей его действительности.

Этот лирический подтекст, этот внутренний план стихотворения скрыт, казалось бы, за чисто бытовыми подробностями, фактическим описанием дороги. Один из исследователей так и понял значение этого стихотворения, оставив совершенно курьезное его объяснение. «Дорожные жалобы», — писал Н. Сумцов, — как все стихотворения Пушкина, богаты фактическим содержанием. В этом стихотворении ясно обнаруживаются две части — отрицание путешествий (?!) и восхваление домашней жизни. Проходи-

ли годы возмужалости, и Пушкина потянуло к спокойной семейной жизни»¹.

Такое наивно-биографическое объяснение, конечно, не выдерживает никакой критики. С ним, правда, может соперничать отзыв, помещенный в 1899 году в майском номере «Почтово-телеграфного журнала», по словам которого Пушкин дает в этом стихотворении «вполне определенное представление о русских дорогах, уезде, станциях, ямщиках и станционных смотрителях первой половины текущего столетия». Но если мы разберемся в значении каждого образа, в смысловом подтексте стихотворения, то увидим, какой глубокий, философический смысл оно имеет при всей внешней шутливости тона.

В лирике Пушкина человеческая жизнь неоднократно изображается как скитание, как однообразный путь, вызывающий многочисленные ассоциации с дорогой². «Телега жизни», «Зимняя дорога», «Дорожные жалобы», «Предчувствие» говорят о жизни, как о долгом и трудном пути. «Дорожные жалобы» особенно близко перекликаются с более ранним пушкинским стихотворением «Телега жизни» (1823). В нем не только тот же устойчивый образ дороги, ставший символом бесприютного одиночества, но и сходный «второй план» — уподобление жизненного пути дороге. Но это уподобление у Пушкина лишено назойливости аллегории. Образ дороги имеет философический смысл, не превращаясь в аллегорию: в нем заключено представление о жизни, об одиночестве поэта, о враждебной ему действительности. Еще со времен Радищева круг ассоциаций, связанных с дорогой, приобрел унылый, безрадостный характер. «Лошади меня мчат; извозчик мой затащил песню по обыкновению заунывную», — писал Радищев. Дорожные просторы, звон колокольчика, песня ямщика — все это навело Радищева на скорбные мысли о брэн-

¹ Н. Ф. Сумцов. Пушкин. Исследования. Харьков, 1900, стр. 202.

² На это обратил внимание М. Гершензон в книге «Мудрость Пушкина». М., 1919, стр. 132.

ности человеческого существования: «О природа, объяв человека в пелены скорби при рождении его, влача его по строгим хребтам боязни, скуки и печали чрез весь его век, дала ты ему в отраду сон»¹. При всей близости к этим рассуждениям Радищева «Дорожные жалобы» не были навеяны, конечно, какими-либо литературными ассоциациями, а возникли из жизни, из непосредственных впечатлений от всей картины русской действительности того времени. В лирическом произведении отражение этой действительности приобретало субъективную форму, но ощущение бесприютности, враждебности окружающего человеку неизменно выступает из-за иронически-шутливого описания дорожных неурядиц:

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком?

Не в наследственной берлоге,
Не средь отческих могил,
На большой мне, знать, дороге
Умереть господь судил,

На камнях под копытом,
На горе под колесом
Иль во рву, водой размытом,
Под разобранным мостом.

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит,
Иль мне в лоб шлагбаум влепит
Непроворный инвалид.

Иль в лесу под нож злодею
Попадуся в стороне,
Иль со скуки околею
Где-нибудь в карантине.

Долго ль мне в тоске голодной
Пост невольный соблюдать
И телятиной холодной
Трюфли Яра поминать?

¹ А. Н. Радищев. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 229—230.

То ли дело быть на месте,
По Мясницкой развезжать,
О деревне, о невесте
На досуге помышлять!

.. То ли дело рюмка рома,
Ночью сон, поутру чай,
То ли дело, братцы, дома!
Ну, пошел же, погоняй!..

В годы реакции, когда самодержавие, разгромив декабристов на Сенатской площади, придавило всю страну жандармским сапогом, отсутствие живого отклика, мертвенная тишина российских просторов нашли свое отражение в нарочито будничных, грустных дорожных картинах пушкинского стихотворения. Размытый водой ров, разобранный мост, шлагбаум в руках «непроворного инвалида», «карантины» — все это конкретные приметы измученной, нищей страны.

При всей обобщающей, типической значимости образ дороги у Пушкина необычайно реален. Это обычная картина «большой дороги», российского проезжего тракта, с теми непорядками и запущенностью, о которых он говорит позже (в 1834 году) в своем «Путешествии из Москвы в Петербург». Пушкин писал там: «...путешествие наше было неблагоприятно. Проклятая коляска требовала поминутно починки. Кузнецы меня притесняли, рытвины и местами деревянные мостовые совершенно измучили». Характерно, что в черновой редакции «Дорожных жалоб» было:

~ , Долго ль мне роптать на время,
На прижимки кузнецов,
На подтянутое стремя,
На ямщиков.

Среди перечислений дорожных опасностей и неудобств в черновой редакции имелись и такие:

Иль, как Анреп в вешней луже,
Захлебнуса я в грязи,
У зрителя в лачуге,
Чего боже упаси...

Или ночью в грязной луже,
Иль на станции пустой,
Что еще гораздо хуже
У зрителя, больной.

Дело, естественно, не только в жалобах Пушкина на плохое состояние дорог. «Большая дорога» — это жизненный путь поэта, отнюдь не являвшийся гладким и беспечальным. «Дорожные жалобы» перекликаются с написанной за три года до этого «Зимней дорогой», но в «Зимней дороге» (1826) передано чувство легкой грусти, очарование зимнего пейзажа:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна.
На печальные поляны
Льет печально свет она...

В «Дорожных жалобах» не только нет этого очарования зимней дороги, но и весь пейзаж подчеркнуто будничен, прозаичен, угрюм. Собственно, даже самого пейзажа и нет, а дан скупой перечень дорожных примет и ответ на горький вопрос о том, долго ли еще поэту

...гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком?

Самое слово «гулять» употреблено Пушкиным в его народном значении, характерном, в частности, для фольклора — в смысле «ходить, иногда и ездить для прогулки, без дела», «проводить время в прогулках, увеселениях» (см. «Толковый словарь» В. Даля). Особенно наглядно выступает народное значение этого слова в разбойничьих песнях, песнях о воле:

Я ходил-гулял, добрый молодец, по синю морю,
Уж я бил-разбивал суда-корабли...

Пушкин прекрасно знает, что не придется ему «гулять», что суждена ему утомительно-однообразная дорога с ее леденящим морозом, инвалидом, каранти-

ном и прочими атрибутами казенного благоустройства, а возможно, и одинокая гибель на этой дороге от «ножа злодея», «чумы» или «шлатбаума», не вовремя опущенного «непроворным инвалидом».

Без особого уважения говорит Пушкин и о «наследственной берлоге», но все же ее, как и «отческие могилы», он противопоставляет «большой дороге», бесприютному существованию. Следует отметить, что с образом «отческих могил» Пушкин связывал весьма важный для него круг понятий, противоположный бесприютности. В более позднем незавершенном стихотворении (1830) он так расшифровывает смысл этого образа (хотя и не связанного с кругом тем «Дорожных жалоб»):

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

Животворящая святыня!
Земля была б без них мертва,
Как пустыня
И как алтарь без божества.

Однако пушкинское стихотворение отнюдь не пессимистично, оно завершается насмешливой концовкой, в которой поэт иронизирует над самим собой. Дорожным невздам и бесприютным скитаниям по бескрайним просторам родной страны Пушкин противопоставляет мирный уют и скромные радости московской жизни — «трюфли Яра», «рюмку рома» в обстановке домашнего круга, утренний чай, житейские заботы — «о деревне, о невесте на досуге помышлять». Все это благополучный, уютный мир семейного очага, повседневных будничных удовольствий. Вот что остается на долю поэта, лишенного возможности проявить полностью свои силы, оказать воздействие на окружающую жизнь. Но это не означает примирения Пушкина с окружающей его действительностью, ограничения своих стремлений элементарными, будничными благами.

Рисующаяся Пушкину картина удовольствий, ожидающих его в Москве, проникнута иронией над самим собой. «Трюфли Яра», «рюмка рома», мысли о деревне и невесте, поставленные в одном ряду, как нечто равноценное, не означают выхода из мучительной дорожной тоски. Это лишь временное благополучие, отвлекающее ненадолго от сознания пустоты, бесцельности всего окружающего. Интимный, бытовой тон еще острее подчеркивает ироническое содержание стихотворения, отрицание окружающей действительности, которое передано в самой системе образов.

Рвущийся к полнокровной, деятельной жизни, к свободному проявлению своей личности, Пушкин не может остаться в этом замкнутом кругу дорожных безрадостных странствий или домашнего комфорта. Откровенной иронией над самим собой, над насильственной ограниченностью сферы своего бытия проникнуты заключительные строфы «Дорожных жалоб».

Однообразный ритм стихотворения, написанного четырехстопным хореем, усиливает это настроение безнадежности, бессмысленности существования. Впечатление безвыходности замкнутого круга в «Дорожных жалобах» достигается и повторением почти в каждой строфе одинаковых зачинов, усиливающих однообразие, повторность ритмико-синтаксического построения всего стихотворения:

I строфа: Долго ль мне гулять на свете...
VI строфа: Долго ль мне в тоске голодной...

Или:

IV строфа: Иль чума меня подцепит...
V строфа: Иль в лесу под нож злодею...

Или:

VII строфа: То ли дело быть на месте...
VIII строфа: То ли дело рюмка рома...
То ли дело, братцы, дома...

При этом ритмически выделенная частица «то» перекликается с первой строфой, в которой она усиленно подчеркнута троекратным повторением¹.

Получается композиция синтаксически и ритмически замкнутого круга, усиленная ритмико-синтаксическим повторением аналогичных зачинов внутри каждой строфы:

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком?

Или в четвертой строфе:

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит,
Иль мне в лоб шлагбаум влепит
Непроворный инвалид.

Эти ритмико-синтаксические повторы, характерные, кстати сказать, для романса или баллады, в данном случае подчеркивают однообразие пейзажа, однообразие жизненных впечатлений.

«Дорожные жалобы» не подходят ни под одну из традиционных жанровых рубрик. Это пример сочетания шуточного экспромта, своего рода домашнего дружеского послания с элегией, стансами. В то же время «Дорожные жалобы» примыкают к интимным, домашним стихам Пушкина, обычно не предназначавшимся для печати, включаемым им в его дружеские письма. Такие стихи отличает непринужденность и даже грубоватая фамильярность слога, шутивно-ироническое отношение к серьезным явлениям. Напомним стихи из письма к С. А. Соболевскому (1826), во мно-

¹ На это значение частицы «то» обратил внимание один из исследователей Пушкина: «Эти повторяющиеся в начале полустиший, выделяемые *то* — выделяемые потому, что этим выражается символически однообразие, при всем их видимом различии, отдельных этапов жизненного пути — дают опору общему ритму всей вещи». (П. Бицилли. Пушкин и проблема чистой поэзии. София, 1945, стр. 24).

гом перекликающиеся по своей манере с концом «Дорожных жалоб»:

На досуге отобедай
У Пожарского в Торжке,
Жареных котлет отведай
И отправься налегке.

Но в стихах из письма к С. А. Соболевскому этот насмешливый тон, иронически-бытовые намеки не выходят за пределы дружеской шутки, не имеют внутреннего подтекста, тогда как в «Дорожных жалобах» речь идет о вещах более значительных, о судьбе самого поэта.

Этот фамильярно-разговорный строй стиха, интонация дружеской интимной беседы («братцы») подчеркивали внешнюю заурядность, бытовую обыденность содержания. Подобной манерой передавалась правдивость, биографическая подлинность авторского образа, голос самого Пушкина, выступающего здесь со своими признаниями и раздумьями, что и отличает такие стихотворения Пушкина, как «Дорожные жалобы» или «Телега жизни». Можно напомнить еще хотя бы стихи Пушкина из письма к его приятелю А. Вульффу (1824):

Здравствуй, Вульф, приятель мой!
Приезжай сюда зимой,
Да Языкова поэта
Затащи ко мне с собой
Погулять верхом порой,
Пострелять из пистолета...

Эта непринужденная, дружеская разговорная интонация и фразеология сохраняются и в стихотворении «Дорожные жалобы». Характерно, например, разговорное словечко «знать»:

На большой мне, знать, дороге...

Оно прекрасно передает интимно-дружеский тон жалоб Пушкина, разговорность его речи. Или такие разговорно-прозаические обороты, как:

То ли дело быть на месте...

Весь словесный строй этого стихотворения подчеркивает неприглядность жизненной обстановки: чума «подцепит», шлагбаум «влепит» в лоб «инвалид», «со скуки *околою* где-нибудь в карантине». Самый словесный отбор особенно адекватно передает глубоко чуждую Пушкину атмосферу николаевской России.

«Дорожные жалобы» — один из замечательных образцов пушкинской лирики, в которой простота и естественность голоса поэта знаменуют преодоление условно-поэтической традиции, выход к реализму, как глубокому и правдивому раскрытию чувств и переживаний самого поэта.

Не следует упрощенно подходить к Пушкину, видя в нем лишь выражение безграничного оптимизма. Его оптимизм рождался из преодоления страданий и сомнений, из преодоления разочарований и безнадёжности «жизни мышью беготни». Мудрость Пушкина в понимании исторической закономерности явлений, в вере в торжество гуманного и человеческого начала. Но эта вера выстрадана была поэтом ценой мучительных сомнений, ценой преодоления прекраснотушных иллюзий, одним из свидетельств чего и является стихотворение «Дорожные жалобы».

„ОСЕНЬ“

Стихотворение «Осень» написано Пушкиным в болдинскую осень 1833 года, когда он, возвращаясь из поездки в Оренбург, провел в Болдине с 1 октября до середины ноября. Хотя эта осень и не была столь творчески изобильна, как болдинская в 1830 году, когда Пушкин создал «маленькие трагедии», «Повести Белкина» и ряд других произведений, но и 1833 год оказался очень продуктивным. Пушкин написал «Сказку о рыбаке и рыбке», «Сказку о мертвой царевне», «Медного всадника», «Историю Пугачева». «Анджело» и ряд стихотворений, в том числе и «Осень».

Стихотворение «Осень», при жизни поэта не опубликованное, наглядный пример реализма пушкинской лирики. По реалистической насыщенности стиха оно особенно близко к «Евгению Онегину», как бы объединяя лирическое и эпическое начала, перенося принципы прозы в поэзию.

«Осень» — один из сравнительно немногих образов пейзажной лирики Пушкина. Простой и скромный пейзаж средней России передан здесь во всей его

поэтичности. Следует внимательно отнестись к эпиграфу: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум», взятому из стихотворения Державина «Евгению. Жизнь званская». Этим эпиграфом Пушкин утверждает тесную связь своего стихотворения со знаменитым посланием Державина, в котором прославлялись покой и уединение на лоне сельской природы.

Стихотворение Державина, пожалуй, наиболее полное и совершенное изображение в допушкинской поэзии сельской природы и поместного быта. Оно неизбежно должно было прийти на память Пушкину, когда он взялся за аналогичную тему. Связь стихотворения Пушкина с державинским посланием не только в общности темы. Пушкин помещает в эпиграфе лишь первую строку четверостишия, которым определяется центральная мысль философического замысла всего стихотворения Державина:

Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?
Мимолетащи суть все времени мечтанья:
Проходят годы, дни, рев морь и бурей шум
И всех зефиров повеванья.

Эта мысль о тщетности всяких «мечтаний», о суете сует мира являлась основной для стихотворения стареющего Державина, утешавшегося материальными радостями бытия, щедротами сельской природы.

У Пушкина мотив уединения, отказа от сует светской жизни также имеется, хотя и не играет такой большой роли, как у Державина. Пушкин восторгается видом русской природы, ее осенней пышностью и красотой, воспринимаемой им как знамение вечного обновления жизни:

Унылая порал Очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса —
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса...

Ощущение здоровья, душевной бодрости, полноты жизни, творческой силы наполняет это стихотворение Пушкина, придает ему оптимистическое, жизнеутверждающее звучание:

И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Здоровью моему полезен русский холод;
К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
* * * * *
Желания кипят — я снова счастлив, молод...

Жизнеутверждающий пафос определяет и пластическую ясность стихотворения, отрывки из которого давно стали достоянием хрестоматий. Да, это великолепная картина русской осени, созданная художником-реалистом, проникновенно чувствующим краски родной природы, умиротворяющую прелесть сельского пейзажа.

В пушкинском пейзаже нет натурфилософской символики, характерной для пейзажей Тютчева. Это очень земной, очень конкретный пейзаж, за которым не стоит ряд символов и соответствий. В нем нет и импрессионистической зыбкости, субъективного восприятия природы, столь характерного для пейзажей романтиков, в частности для фетовского пейзажа. Здесь все точно и ясно очерчено.

Сила пушкинского пейзажа в том, что поэту удалось в резко индивидуальных, конкретных образах передать типический, обобщенный характер русской природы. Он видит природу взглядом художника, точно отмечая ее наиболее типические и в то же время своеобразные и яркие черты. Его пейзаж предельно точен, его нельзя перенести в другую местность, и в то же время он не фактографичен, а обобщен, увиден зорким поэтическим зрением в своей необычайной красоте:

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листья с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад — дорога промерзает,
Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл; сосед мой поспешает
В отъезжие поля с охотою своей,
И страждут озими от бешеной забавы,
И будит лай собак уснувшие дубравы.

Эмоциональная окрашенность предметов не нарушает точной и наглядной картины, словно запечат-

ленной на полотне кистью художника: последние листья, осыпающиеся с дерев, промерзшая дорога, застывший пруд — скупые детали, отмечающие лишь главные перемены в природе.

По манере письма «Осень» во многом близка к «Евгению Онегину». Здесь та же разговорная интонация, непринужденная беседа автора с читателем, многочисленные отступления от темы, иронические замечания, необычная для лирики свобода повествования. Автор разговаривает с читателем. Он не только рисует картину осени, но и рассказывает о деревенской жизни, о себе самом. Как и в «Евгении Онегине», автор здесь не лирический герой, не эмоциональный центр стихотворения, а повествователь, рассказывающий обо всем с эпической обстоятельностью и объективностью.

«Осень» написана Пушкиным уже тогда, когда он выработал свой прозаический стиль. «Повести Белкина», «Арап Петра Великого» были уже позади. Но особенно большое значение для стилевой манеры «Осени» имел «Евгений Онегин», полное издание которого впервые вышло в том же 1833 году, когда написана была и «Осень». Особенности «прозаической» манеры в ней сказались в той же мере, что и в его романе в стихах. Главным свойством реалистического стиля Пушкина являлось употребление слов не в их традиционно-литературном прикреплении к определенным жанровым и стилевым категориям, как это было в классицизме, а в их конкретно-историческом, индивидуальном значении, в их точном смысловом наполнении.

В иронических обращениях к читателю, далеких от литературной приукрашенности, в «домашнем», дружеском разговоре весь Пушкин, больше всего ненавидевший какую-либо неестественность. В насмешливых, даже вызывающих репликах подчеркнута чуждость автора всякой условности и традиционной поэтичности. Ведь жизнь, природа прекрасны и без украшения, красота заключена в жизненной силе, в гармоническом начале природы.

Красота осени показана Пушкиным в сравнении ее с другими временами года. Внутренняя структура стихотворения необычайно сложна, так как она основана на смысловых «контрфорсах» — иронии и скрытой патетике. Авторская ирония как бы снимает всякую условность, поэтизацию, оттеняя в то же время подлинно поэтическое. «Прозаизм» здесь не только словарный элемент, а и тот аспект зрения, который позволяет показать действительность так, как она есть. Это не означает, однако, что Пушкин отдал здесь дань натурализму.

В «Осени» осуществлен своеобразный синтез «прозы» и поэзии. Пушкин находит поэзию, прекрасное в самых, казалось бы, повседневных проявлениях жизни, сельского быта, в деталях зимнего пейзажа. Он заставляет чувствовать красоту «легкого бега саней» «суровую зимой», «промерзлого льда», который звенит под копытом коня, «пышного природы увяданья» осенью.

Перед читателем проходит весь цикл времен года — весна, лето, осень, зима, точно и кратко охарактеризованные Пушкиным. Противопоставляя любимой им осени весну, он пишет о ней с явной иронией и задором:

Теперь моя пора: я не люблю весны;
Скучна мне оттепель; вонь, грязь — весной я болен;
Кровь бродит; чувства, ум тоскою стеснены.
Суровую зимой я более доволен.

В «Осени» Пушкин широко прибегает к метафоре и метафорическим сравнениям. Реалистическая конкретность всего образного строя стихотворения сочетается со смелыми метафорами, для своего времени не менее смелыми и неожиданными, чем метафоры Маяковского для нашего. Даже очеловечивая природу, наделяя ее качествами живого существа, Пушкин делает это с оттенком иронии, показывая тем самым, что это лишь простая метафора, сравнение, а не философское воззрение на природу. Рисуя живописное полотно осеннего пейзажа, говоря об

осени как о любимой им поре года, Пушкин вместе с тем прибегает к сравнению осени с чахоточной девой:

...Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится. На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.
Улыбка на устах увянувших видна;
Могильной пропасти она не слышит зева;
Играет на лице еще багровый цвет.
Она жива еще сегодня, завтра нет.

В этом сравнении, разросшемся в самостоятельное лирическое отступление, Пушкин не столько «очеловечивает» осенний пейзаж, сколько выражает свое к нему отношение, создает лирический подтекст. Но даже в ироническом тоне, в насмешливых жалобах на природу явственно просвечивает неизменная любовь к ней Пушкина, его влюбленность именно в простую, русскую природу. Поэтому и все комические жалобы на зной, на пыль, на мух, отравляющих существование поэта летом, лишь снимают ореол искусственной литературной красоты, традиционно-поэтического восприятия во имя утверждения ее подлинной красоты, ее целомудренной и скромной прелести, ее широкого простора и раздолья.

«Осень» — это стихотворение о русской природе, о сельском уединении, о жизнелюбии поэта, о процессе творчества. В нем одновременно и высокая лирическая патетика, и авторская ирония, и удивительная живописность описаний и эпиграмматическая краткость характеристик. Эта поэтическая свобода, естественность живой речи, освобожденность от всяких литературных канонов особенно знаменательны.

Как и в «Евгении Онегине», Пушкин здесь основывает лирическое повествование на отступлениях от основной темы, на объединении разнородного материала. Именно эти отступления, замечания и рассуждения поэта по поводу осени и составляют содержание стихотворения. Но поэт не выдвигает свое лирическое «я» на первое место. На первом плане объективное повествование, перемежающееся лирическими отступлениями.

Подобно «Домику в Коломне», «Осень» написана октавами (рифмовка — *авававсс*), строфой, обычно используемой в эпических произведениях. Эта вместительная, объемная строфа в сочетании с шести-стопным ямбом дает возможность в пределах одной строфы вместить большое и разнообразное содержание. Поэтому каждая из строф обладает тематической самостоятельностью и законченностью, давая возможность объединить в стихотворении разные темы, разные мотивы: и изображение картин природы и лирическую исповедь поэта.

Форма октав давала Пушкину возможность эпического повествования, изображения широкой картины действительности. Каждая из строф сама по себе настолько объемна, что содержит самостоятельную картину или посвящена особой теме. Примером октав для Пушкина, видимо, являлись поэмы Байрона «Беппо», «Дон-Жуан» и других английских поэтов (Барри Корнуоль) — произведения эпического жанра¹. Да и сам Пушкин в «Домике в Коломне» применил октавы как форму для иронического эпического повествования. Однако, в отличие от «Домика в Коломне», «Осень» является не поэмой, а «отрывком», фрагментом, в котором Пушкин в форме бессюжетного повествования передает картины природы и свои раздумья о жизни и творчестве.

За простым и естественным повествованием в стихотворении стоит непосредственно сам автор, со своей умной, всепонимающей иронией, равно опасаящийся и идиллии и ложной патетики. Автор неоднократно говорит о себе, но, за исключением завершающих строф, с иронической насмешкой над собой, помогающей ему не впасть в панегирик:

Ох, лето красное! Любил бы я тебя,
Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи.
Ты, все душевные способности губя,
Нас мучишь; как поля мы страждем от засухи;

¹ См. Б. В. Томашевский, «Строфика Пушкина». «Пушкин. Исследования и материалы», т. II. М.—Л., 1958, стр. 95.

Лишь как бы напоить, да освежить себя —
Иной в нас мысли нет, и жаль зимы старухи,
И, проводив ее блинами и вином,
Поминки ей творим мороженым и льдом.

Пушкин не боится «непоэтических» фраз и слов: «Скучна мне оттепель; вонь, грязь — весной я болен». В этой точной и конкретной характеристике Пушкин отнюдь не стремится к натуралистической подчеркнутости стиля, к «снижению» его. В той же строфе он рисует поэтически прекрасную картину зимы: легкий бег саней, подруга, пожимающая руку под собольей полостью... Но и здесь он так же скуп, так же «прозаически»-точен, как и в своих повестях:

Суровую зимой я более доволен,
Люблю ее снега; в присутствии луны
Как легкий бег саней с подругой быстр и волен,
Когда под соболем, согрета и свежа,
Она вам руку жмет, пылая и дрожа!

В этих стихах нет никакой условной «поэтичности», все просто, жизненно и в то же время полно подлинной поэзии. Точные, поэтически выразительные черты и характеристики — «легкий бег саней», «под соболем» — передают ощущение быстрой езды, бодрящего холода зимней ночной поездки при луне, близости влюбленной женщины («Она вам руку жмет, пылая и дрожа!»). А в целом возникает впечатление полноты и радости бытия, жизнеутверждающей бодрости.

При всей строгой точности реалистического рисунка, конкретности изображения картин осени Пушкин широко пользуется метафорами и сравнениями, самыми различными средствами поэтического стиля, лексики и т. д.

Как весело, обув железом острым ноги,
Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!

Казалось бы, здесь лерифрастический и метафорический способ описания («железо острое» — коньки,

«зеркало» — лёд), и в то же время насколько это наглядно, зримо, точно выражает предмет.

Кататься на санях с Армидами младыми
Иль киснуть у печей за стеклами двойными.

Здесь Пушкин с необычайной смелостью сочетает и традиционно-поэтическое имя Армиды (Армида — волшебница, героиня поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим») и «киснуть у печей» — «просторечие», объединяемые всемогущей пушкинской иронией.

В то же время в «Осени» основной является тема возникновения творчества, рождения поэзии, которой завершается стихотворение. Ей непосредственно посвящены последние заключительные строфы (IX, X и начало XI), но эта завершающая и главная тема стихотворения подготовлена всем предыдущим его содержанием. Ведь «поэзия», творческое вдохновение «пробуждается» в результате жизненных наблюдений. Полнота бытия, богатство впечатлений от природы и рождает творческий порыв. Пушкин говорит здесь не о простом воспроизведении действительности. Он противопоставляет рождение творческого вдохновения обычному состоянию поэта. «Пробуждение поэзии» происходит, когда поэт приподымается над действительностью, всецело отдается своему «лирическому волнению»:

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

Пушкин не включил после этой строфы перечня «знакомцев давних», который сохранился в черновом варианте:

Стальные рыцари, угрюмые султаны,
Монахи, карлики, арапские цари,

Гречанки с четками, корсары, богдыханы,
Испанцы в епанчах, жидаы, богатыри,
Царевны пленные и злые великаны,
И вы, любимицы златой моей зари,
Вы, барышни мои, с открытыми плечами,
С висками гладкими и томными очами.

Этот перечень в основном иронически полемичен, имея в виду героев и персонажей романтических поэм, которым в конце строфы противопоставляются подлинные героини — провинциальные барышни, героини, пришедшие не со страниц романтических повествований, а из самой жизни: ведь стихотворение все посвящено обычной, «прозаической» действительности, которая выступает в нем в своей живой подлинной красоте. Тема поэзии, творческого вдохновения возникает в нем в результате этого неисчерпаемого богатства впечатлений действительности, окружающей природы, полноты бытия. И Пушкин не ограничивает себя в окончательной редакции «Осени» перечнем тем, вдохновляющих поэта, — он говорит о самом рождении вдохновения, о необъятности тех замыслов, которые оно рождает, уподобляя вдохновение кораблю, отплывающему в океан.

Пушкин завершает свое стихотворение (вернее обрывает его) поразительной по силе и смелости метафорой — уподоблением поэта, приступающего к творчеству, с кораблем, который готовится к отплытию:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны,
Громада двинулась и отсекает волны.

Эта конкретность самого представления о творчестве, воплощение творческого акта в художественном образе свидетельствуют о том, что Пушкин отнюдь не рассматривал творческий процесс в интуитивно-иррациональном плане. Творчество — та же работа, вдохновенный труд писателя, который Пушкин

сравнивает с работой матросов на корабле. Художественное произведение рождается вдохновенно в «сладкой тишине», но, реализуясь в плоть и кровь художественных образов, оно приобретает «оснастку» морской «громады». Здесь Пушкин еще раз подчеркивает, что художественное произведение должно быть значительно, важно по мысли. «И мысли в голове волнуются в отваге», — начинает он описание творческого акта. Лишь значительность этих мыслей, лишь идейная глубина и художественная оснащенность («И рифмы легкие навстречу им бегут») дают право поэтическому кораблю выйти в плавание.

В окончательной редакции Пушкин завершает свое стихотворение вопросом: «Плывет. Куда ж нам плыть?..», после которого ставит две строки точек, означающих полную свободу ответа на этот вопрос. Тем самым сохраняется возможность для поэта избрать любую тему, любой «курс» для его поэтического корабля. В рукописи последняя строфа первоначально имела такой вид:

Ура!.. куда же плыть?.. какие берега
Теперь мы посетим — Кавказ ли колоссальный
Иль опаленные Молдавии луга, —
Иль скалы дикие Шотландии печальной;
Или Нормандии блестящие снега,
Или Швейцарии ландшафт пирамидальный.

В этом отброшенном (и незаконченном) варианте последней строфы Пушкин намечает обширные возможности, поэтические темы, которые представляются ему прежде всего как «страны», географические «ландшафты», изображение различных национальных культур, постоянно его привлекавшее. Но Пушкин и здесь отказался от уточнения конкретного содержания своего поэтического «плавания» — это слишком сузило бы значение стихотворения.

В чем же реализм «Осени»? Конечно, не в тех «прозаизмах», за которые иронически извиняется сам Пушкин, хотя и они входят в систему его реализма. Реализм Пушкина в том, что он с предельной правдивостью показывает как внешний, так

и внутренний мир, отбрасывая всякую условность. Но не только в этом. Явления жизни Пушкин передает в их единичной конкретности и в то же время в их типической обобщенности. В этом его преимущество перед поэзией классицизма и романтизма, в поэтике которых выдвигалось, или общее, отвлеченное (классицизм), или, наоборот, слишком субъективное, индивидуализированное (романтизм). Будет ли это живописно-щедрое описание осенней рощи, отряхивающей последние листья, или ироническое описание весны и лета, творческого акта — Пушкин всюду озабочен объективной значимостью своих образов. Отсюда и та пластичность, осязаемость его образов, смелость его метафорической живописи, на деле очень конкретной и точной.

„...ВНОВЬ Я ПОСЕТИЛ...“

Стихотворение «...Вновь я посетил...» написано Пушкиным 26 сентября 1835 года в Михайловском, в котором он провел сентябрь и первую половину октября этого года. Стихотворение «...Вновь я посетил...», как и «Памятник», — итоговое, в нем поэт подводит итоги своих раздумий о смысле жизни, о своей судьбе и в то же время говорит о будущем, выражает свое утверждение жизни, ее неизменного круговорота. Следует напомнить, что это стихотворение написано Пушкиным в очень трудное и тяжелое время. Тягостное и двусмысленное положение поэта при дворе, усугубляемое пожалованием камер-юнкерского звания, нелепого и даже смешного в его возрасте. Неоплатные долги, все растущие, — результат безалаберности Наталий Николаевны и расстройств хозяйственных дел. Уже назрел конфликт с великосветским обществом, которое не могло простить Пушкину его духовного превосходства. Все это неуклонно затягивало петлю вокруг поэта, шаг за шагом сужало круг его жизненного пространства.

Пушкин пытался разорвать этот заколдованный

круг. Перед самым отъездом в Михайловское он принимает решение порвать со столичной жизнью, поселиться в деревне, заняться хозяйством. Так, еще 2 мая 1835 года он сообщает своему зятю Н. И. Павлицеву, что «у меня у самого семейство и дела мои не в хорошем состоянии. Думаю оставить Петербург и ехать в деревню, если только этим не навлеку на себя неудовольствия». В официальном письме к министру финансов гр. Е. Ф. Канкрину от 6 сентября Пушкин решительно добивается займа, который мог бы его выволить из «стесненного положения». В то же время он сообщает о своем решении переселиться в деревню: «Вследствие домашних обстоятельств принужден я был проситься в отставку, дабы ехать в деревню на несколько лет».

Поездка на полтора месяца в Михайловское в начале сентября и являлась такой попыткой вырваться из замкнутого круга столичной жизни, осмотреться, попытаться наладить новую жизнь.

Пребывание Пушкина в сентябре 1835 года в Михайловском вновь вызвало волну воспоминаний о прошлом и раздумья о будущем. Поэтому в стихотворении «...Вновь я посетил...» обращение к прошлому неизменно сплетается с темой будущего.

В стихотворении дан точный, реальный пейзаж Михайловского, показаны излюбленные поэтом места. Точность пейзажа, непосредственность в его ощущении становятся особенно наглядными, если мы сравним стихотворение с письмом Пушкина к жене, написанным днем ранее. В этом письме содержится зерно стихотворения, оно свидетельствует о том, насколько точен был поэт в раскрытии своего душевного мира, своих впечатлений от действительности. Пушкин сообщал Наталии Николаевне из Тригорского (от 25 сентября 1835 года): «Вообрази, что до сих пор не написал я ни строчки; а все потому, что не спокоен. В Михайловском нашел я все по-старому, кроме того, что нет уж в нем няни моей и что около знакомых старых сосен поднялась, во время моего отсутствия, молодая сосновая семья, на которую досадно мне смотреть, как иногда досадно

мне видеть молодых кавалергардов на балах, на которых уже не пляшу». В этих словах намечена программа стихотворения, его лирическая тема.

Пребывание в Михайловском не только возродило воспоминания о прошлом. Оно явилось толчком для переоценки всей жизни. Минувшее встает перед поэтом как признак перемены, как свидетельство об «общем законе» развития жизни. Именно этот философический смысл заложен в стихотворении:

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных.
Уж десять лет ушло с тех пор — и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,
Переменился я — но здесь опять
Минувшее меня объемлет живо,
И, кажется, вечер еще бродил
Я в этих рощах.

Среди этих мыслей о прошлом Пушкина волнует воспоминание о няне. Облик няни теперь, в годы душевной тревоги, в обстановке обострившегося конфликта со «светом», становится особенно дорогим, близким:

Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моею.
Уже старушки нет — уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых,
Ни кропотливого ее дозора.

В этих полных нежной признательности стихах сожаление о прошедшем, благодарная память о няне. С образом няни, умершей в 1827 году, у Пушкина связаны не только личные воспоминания, не только горячая признательность ее заботам. Он противопоставляет ее простую и цельную натуру, ее народную мудрость внешней утонченности, но внутренней пустоте окружавшего его общества. Это значение образа няни особенно явственно в черновой редакции:

Не буду вечером под шумом бури
Внимать ее рассказам, затверженным
Сыздетства мной — но всё приятным сердцу,

Как песни давние или страницы
Любимой старой книги, в коих знаем —
Какое слово где стоит.

Бывало

Ее простые речи и советы
И полные любви укоризны
Усталое мне сердце ободряли
Отрадой тихой.

В черновых редакциях Пушкин гораздо подробнее говорит о няне, об уголке, любимом им, о горьких днях своей жизни. Эти отрывки, нарушающие скупую сдержанность и лаконизм повествования, были им из окончательной редакции исключены. Тем не менее для понимания замысла стихотворения они представляют большой интерес:

И вечером при завыванье бури
Ее рассказов, мною затверженных
От малых лет, но все приятных сердцу,
Как шум привычный и однообразный
Любимого ручья. Вот уголок,
Где для меня безмолвно протекали
Часы печальных дум иль снов отрадных,
Часы трудов, свободно-вдохновенных.
Здесь погруженный в
Я размышлял о грустных заблужденьях,
Об испытаньях юности моей,
О строгом заслуженном осужденье,
О мнимой дружбе, сердце уязвившей
Мне горькою и ветреной обидой.

Мотив обиды и неверной дружбы был совершенно откинут Пушкиным, вероятно из-за стремления к цельности и сжатости стихотворения, ясности его основной мысли и темы, которые несколько заслонялись этим дополнительным мотивом, вдобавок данным довольно туманным намеком. В окончательной редакции Пушкин рисует пейзаж Михайловского, вид, открывшийся с лесистого холма, на котором он особенно любил сидеть, смотря на озеро:

Вот холм лесистый, над которым часто
Я сживал недвижим и глядел
На озеро, вспоминая с грустью
Иные берега, иные волны...

Меж нив золотых и пахотей зеленых
Оно синее стелется широко;
Через его неведомые воды
Плывет рыбак и тянет за собою
Убогий невод. По берегам отлогим
Рассеяны деревни — там за ними
Скривилась мельница, насилиу крылья
Ворочая при ветре...

В первоначальной редакции этот фрагмент читался иначе: в нем было остро подчеркнуто противопоставление сельской тишины, спокойствия алчной и кипящей деятельности современности, ее торгашескому духу:

Оно синее стелется широко;
Ни тяжкие суда торговли алчной,
Ни корабли, носители громов,
Ему кормой не рассекают вод;
У берегов его не видит путник
Ни гавани кипящей, ни скалы,
Венчанной башнями; оно синее
В своих берегах пустынных и смиренных...

Этот фрагмент Пушкин не включил в окончательный текст, видимо не желая перегружать описание пейзажа Михайловского дополнительными ассоциациями — сравнением тихого сельского озера с водными просторами, по которым плавают торговые и военные суда, олицетворяющие враждебные ему корыстные силы. Вместо этого Пушкин рисует точный, буднично-пейзажный вид озера с рыбаком, тянущим невод, с рассеянными по берегам деревнями, скривившейся старой мельницей. Этот пейзаж передает вид, раскрывающийся с холма на озеро, картину, ежедневно наблюдавшуюся поэтом и в то же время подчеркивавшую мирный, бедный характер всего края.

В отборе впечатлений от окружающего Пушкин шел путем отказа от всего, что перегружало впечатление от скупой и в то же время прекрасной природы русского севера, уводило от основной мысли о вечном обновлении природы. Центральное место в стихотворении занимает описание любимых поэтом

трех сосен, вокруг которых раскинулась молодая поросль. Именно эта картина и послужила основным толчком для создания стихотворения (она и запечатлена в письме Пушкина к жене, приведенном выше). Эта картина, описанная Пушкиным со всей конкретностью и деталями, приобретает обобщающий, философский смысл:

На границе
Владений дедовских, на месте том,
Где в гору подымается дорога,
Изрытая дождями, три сосны
Стоят — одна поодаль, две другие
Друг к дружке близко, — здесь, когда их мимо
Я проезжал верхом при свете лунном,
Знакомым шумом шорох их вершин
Меня приветствовал. По той дороге
Теперь поехал я и пред собою
Увидел их опять. Они всё те же,
Всё тот же их, знакомый уху, шорох —
Но около корней их устарелых
(Где некогда всё было пусто, голо)
Теперь младая роща разрослась,
Зеленая семья; кусты теснятся
Под сенью их, как дети. А вдали
Стоит один угрюмый их товарищ,
Как старый холостяк, и вокруг него
По-прежнему всё пусто.

Эта картина необычайно просто и без поэтических прикрас воспроизводит то, что увидел поэт. И вместе с тем даже в этом почти, казалось бы, «протокольном» описании Пушкин прибегает к поэтическим средствам выражения — сравнению, метафоре. В основе ее образ «зеленая семья», уподобляющий зеленую рощицу вместе со старыми соснами единой семье. Отсюда и кусты, которые теснятся, «как дети», и старое одинокое дерево — «угрюмый» «старый холостяк». Эта метафора разрастается в целый метафорический ряд, подготавливая дальнейшее философское обобщение, которым является заключительная часть стихотворения. Все стихотворение как бы подготавливает основной образ — образ молодой зеленеющей рощицы, выражающей вечное движение жизни, ее развитие, веру поэта в будущее. Эта кар-

тина «племени молодого, незнакомого» и вызывает у Пушкина строки, полные оптимизма, глубокого философского значения:

Здравствуй, племя
Младое, незнатное! не я
Увижу твой могучий, поздний возраст,
Когда перерастешь моих знакомцев
И старую главу их заслонишь
От глаз прохожего Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомнит.

Пушкин видит бессмертие в вечной смене материи, в развитии жизни, неизменно меняющейся и прекрасной в каждом своем проявлении. В образе молодой, зеленеющей рощицы нет ни навязчивого аллегоризма, ни условной символики. Это образ, выхваченный из жизни, необычайно наглядный, естественный, поэтически простодушный. Пушкин здесь преодолел индивидуалистическое мироощущение своей эпохи, приветствуя молодость, те новые поколения, которые придут ему на смену.

Для этого заключения и написано все стихотворение. Здесь раскрывается его идея, его лирический и философский подтекст. Это идея вечного обновления природы, идея бессмертия, понятая в ее материалистическом смысле. Материя не исчезает, явления природы и человек, как часть ее, бессмертны, так как в природе все диалектически изменяется: на смену старому вырастает новое. Эта философская идея выражена Пушкиным в образе неизменно обновляющегося леса.

Стихотворение первоначально имело продолжение. В нем шла речь о личной судьбе поэта, об обстоятельствах, связанных с его пребыванием в Михайловском. Пушкин отбросил этот конец, несомненно, потому, что он переключал стихотворение из философического плана в личный, автобиографический, ослаблял впечатление нарисованной картины леса.

И тем не менее это окончание чрезвычайно существенно для понимания настроений самого Пушкина:

В разны годы
Под вашу сень, Михайловские рощи,
Являлся я; когда вы в первый раз
Увидели меня, тогда я был
Веселым юношей, беспечно, жадно
Я приступал лишь только к жизни; годы
Промчались, и вы во мне прияли
Усталого пришельца; я еще
Был молод, но уже судьба и страсти
Меня борьбой неравной истомили.
Я зрел врага в бесстрастном судии,
Изменника — в товарище, пожавшем
Мне руку на пиру, — всяк предо мной
Казался мне изменник или враг.
Утрачена в бесплодных испытаньях
Была моя неопытная младость,
И бурные кипели в сердце чувства
И ненависть и грезы мести бледной.
Но здесь меня таинственным щитом
Святое провиденье осенило,
Поэзия, как ангел утешитель,
Спасла меня, и я воскрес душой.

В этом фрагменте Пушкин передает воспоминания от пребывания в Михайловском в 1824—1826 годах, во время своего вынужденного изгнания. Именно с этим периодом жизни прежде всего были связаны его впечатления от Михайловского. Пушкин говорит об истомившей его «неравной борьбе», о том переходе от «неопытной младости» к зрелости, который завершился в Михайловском. Не совсем ясны намеки на то ожесточение, которое охватило тогда поэта: «Я зрел врага в бесстрастном судии, изменника — в товарище». (Возможно, что здесь имелись в виду события, связанные с 14 декабря.) Прошлое — это история утраты светлого доверия к жизни, разочарования в друзьях, в окружающем. В черновых набросках этих стихов Пушкин говорит о «суровой клевете», «о клевете, опутавшей» его, возможно подразумевая клеветнические слухи, распушенные Толстым-Американцем о том, что Пушкин якобы подвергался в полиции телесному наказанию.

Независимо от раскрытия отдельных подробностей, в целом это отброшенное окончание стихотворения свидетельствует о том, что в нем Пушкин первоначально хотел дать итог всей своей жизни, остановиться на ее основных этапах, показать тяжелый путь утраты доверия к людям, — тема, волновавшая его в этот трудный период.

Особенно дорого было Михайловское поэту тем, что здесь в период кипения «бурных чувств» его «опасала» поэзия, как «ангел утешитель» и он «воскрес душой». Это успокаивающее значение Михайловского сохранилось, оно воскресило старые воспоминания. Однако эти воспоминания уводили Пушкина от темы его стихотворения, и, вероятно, поэтому столь важный для самохарактеристики поэта текст, совершенно законченный, был им отброшен в окончательной редакции.

Стихотворение композиционно завершено, хотя и имеет излюбленную Пушкиным форму лирического фрагмента (подчеркнутую начальным отточием). Оно делится на три части: начальную, посвященную приезду в Михайловское и воспоминаниям, с ним связанным, центральную и самую обширную, в которой описывается холм и роща, и заключительную, содержащую обращение к будущим поколениям, вывод из всего стихотворения.

Композиционной ясности стихотворения соответствует и его словесное оформление. Стихотворение написано с предельной простотой и точностью. Уж самый отказ от рифмы, обращение к белому, нерифмованному стиху, означал стремление Пушкина к ясности и простоте, к адекватности мысли. Как раз около этого времени Пушкин выступил с защитой белого, нерифмованного стиха, ссылаясь на пример Радищева. В своем «Путешествии из Москвы в Петербург» (1834) Пушкин указывал на исчерпанность рифм, полагая, что «со временем мы обратимся к белому стиху». Пушкин в тридцатые годы создает ряд лирических стихотворений, написанных белым стихом, без рифмы («Он между нами жил», «...Вновь я посетил...», «О, лень. Затвердил я наконец»).

Хотя эти стихотворения являлись лишь опытами Пушкина в создании белого стиха, однако их принципиальное значение весьма велико.

Пушкин пишет «...Вновь я посетил...» безрифменным пятистопным ямбом, размером, которым написаны им «Борис Годунов», «Домик в Коломне», «маленькие трагедии». Поэтому не следует связывать самый размер с каким-либо его жанровым или смысловым значением. Но вместе с тем необходимо отметить, что этот размер в эпоху Пушкина «не имел большой и прочной литературной традиции в России»¹. Пятистопный ямб — размер, скорее применявшийся в драматических и эпических произведениях, но он более широк и удобен для разговорной интонации, чем четырехстопный ямб, чаще всего встречаемый у Пушкина, а в безрифменном, «белом» стихе он служит для передачи рассуждений, описаний и повествования особенно выразительно. Уже самое отсутствие рифмы переносило центр тяжести на смысловую и интонационную роль ритма, на выразительность каждого слога. Частые синтаксические «переносы» (enjambements) резко подчеркивают естественность интонации, ее ритмическую роль, непрерывность смысловой связи, не ограниченной замкнутостью строфы рифмой:

Скривилась мельница, насилу крылья
Ворочая при ветре...

Знакомым шумом шорох их вершин
Меня приветствовал...

...А вдали
Стоит один угрюмый их товарищ.

Нарушая замкнутость стиховой строки переносом смысла и части фразы в следующую, отбросив рифму, Пушкин решительно отошел от песенного, романского стиха, стремясь создать стих смысловой, наиболее точно воспроизводящий мысль, сохраняющий

¹ Б. Томашевский, «Пятистопный ямб Пушкина». Сб. «О стихе». Л., 1929, стр. 143.

естественность разговорной интонации. Эта тенденция характерна для всей поздней лирики Пушкина: перенесение принципов прозаической структуры фразы в стих. Он отказывается от традиционной метрической схемы, обращаясь к прозаической свободе интонационного и синтаксического построения фраз. Тем самым интонация подчеркивает разговорную естественность, конкретность слова, освобожденность его от условно-поэтического использования. Однако эта «прозрачность» интонации и синтаксического построения фразы, свободный перенос предложения из строки в строку, нарушающий границы стиховой строки, не превращают стих в прозу. Ритмическая схема пятистопного ямба неизменно сохраняется, «просвечивает» сквозь разговорно-прозаическую интонацию и синтаксическое членение фраз.

Если выписать метрическую схему первых десяти строк, то мы получим картину почти правильного пятистопного ямба, с характерными для него ритмическими отступлениями. Можно отметить лишь прибавление полуударений в первой стопе 2-го и 10-го стихов, пропуск трех ударений во второй стопе (в 3, 8 и 9-й строках), прибавление одного полуударения в третьей стопе (в 3-м стихе), прибавление двух ударений в четвертой стопе (в 1-м и 2-м стихах) и в той же стопе пропуск четырех ударений (в 2, 3, 4 и 5-м стихах)¹. Все это свидетельствует о стремлении к естественному фразовому ударению, характерном для всего стихотворения в целом.

Ритмический рисунок стиха явственно чувствуется. В стихотворении нет насильственной «прозаизации», его ритм сохраняет стихотворную природу, имеет свою внутреннюю мелодию, соблюдая метрическую схему пятистопного ямба. Поэтому стихи Пушкина мы не можем отождествить с французским «свободным стихом» (*vers libre*), который не имеет этой строгой повторяемости равного числа стоп.

В стихотворении все конкретно, все точно соответствует фактам биографии Пушкина. И в то же время это не механическое воспроизведение действительности, не фотография. Уж из того, что Пуш-

кин откинул ряд совершенно законченных фрагментов, видно, какой строгий отбор им был сделан. Дело не только в обращении к биографическим фактам, а в реалистическом методе. Пушкин полностью изгоняет традиционно-«поэтические» штампы: острота и точность его поэтического зрения сказались в простейшей и трезвейшей ясности формы. Этой задаче подчинен и ритм, и синтаксис, и строение образа, и отбор слов. Здесь все соответствует жизненной правде и вместе с тем зорко увидено поэтом, нашедшим круг точных ассоциаций, связанных с каждым явлением, с каждым предметом. И «опальный домик», и «холм лесистый», и «озеро с отлогими берегами», и заветных три сосны, и «младая» зеленая роща — все это точное изображение окружающего пейзажа. Но эти подробности существуют не сами по себе. Они способствуют выражению основной мысли, идеи стихотворения — мысли о неизменности развития, вечности жизни. В том и искусство Пушкина, что он не декларирует эту идею, не навязывает ее читателю. Весь строй образов, внутренняя логика развития лирической темы приводят к этому выводу.

Мысль о внуке, который услышит в будущем «приветный шум» тех деревьев, что при жизни поэта были еще лишь молодой порослью, — поэтическая мысль, не абстрактно прокламирующая бессмертие, а конкретно говорящая о неизменном торжестве жизни. И поэтому в мечте поэта внук пройдет этими местами, с «приятельской беседы возвращаясь», «веселых и приятных мыслей полон», то есть в том веселом, бодром настроении, которое рождалось у самого Пушкина от встреч с друзьями.

Пушкин убирает здесь поэтические «леса», освобождает слова от условно-традиционного значения, возвращая предметам их реальное, конкретное бытие. Он смело вторгается в область прозы, прибегая к скупой точной зарисовке предметов в их повседневной обыденности. Говоря о значении работы над прозой для стихов Пушкина тридцатых годов, ни в какой мере не следует думать, что Пушкин «снижал» поэзию, делал ее «прозаической» (ведь и про-

за может быть не менее поэтичной, чем поэзия). Для прозаических жанров характерна другая система повествования, предполагающая иной принцип отношения к слову. Для прозы Пушкина характерны лаконизм описаний, прозрачность, простота словесных красок, которые он вводит и в свое стихотворение. Пушкин не боится начать с обращения, словно продолжающего начатый разговор:

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных..

Обычность разговорной интонации, естественность и простота словесного выражения делают эту фразу почти прозаической. Но такова сила ритма, сплывающего стих в смысловое и синтаксически-интонационное единство, что смысловая выразительность этой фразы приобретает особую значительность. Концентрированность смысла, ритмическая организованность пятистопного (хотя и безрифменного ямба) повышают смысловую нагрузку каждого слова. «Единство и теснота стихового ряда, — указывает Ю. Н. Тынянов, — динамизация слова в стихе, сукцессивность стиховой речи совершенно отличают самую *структуру* стиховой лексики от структуры лексики прозаической»¹. Стих не превращается в «прозу», сохраняет свою организацию и структуру. К этому следует добавить, что и самый образ строится на основе этой стиховой поэтической структуры, составляя внутренний подтекст стихотворения, обуславливая его единство, поэтическую выразительность. Уж одно то, что Пушкин устранил из первоначального текста стихотворения ряд существенных тем и фрагментов, свидетельствует о поэтической организованности, точном расчете на смысловое воздействие каждого слова именно в его стиховой системе. Даже самые переносы строк (*enjambements*), их ощутимость свидетельствуют о прочности стихо-

¹ Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Л., 1924, стр. 91.

вой ритмической организации. Это стиховое построение нередко усилено внутренней фонетической перекличкой, эвфоническим элементом: «Знакомым шумом шорох их вершин» или «Оно синея стелется широко». Конечно, все эти элементы возможны и в прозаическом тексте, но при сжатости и ритмической подчеркнутости стиховой речи они действуют совместно, способствуют поэтической выразительности.

Точность словесного обозначения предметов доведена здесь до предела. Достаточно обратиться к эпитету. Он, как и всегда у Пушкина, необычайно конкретен: «опальный домик», «кропотливого ее дозора», «убогий невод», «зеленая семья» — в каждом из этих эпитетов как бы сконцентрировано основное качество предметов, о которых идет речь. Ведь за эпитетом «опальный» стоит широкий круг ассоциаций, связанных с «опалой» и изгнанием в Михайловское самого поэта в 1824 году. «Кропотливый дозор» Арины Родионовны одновременно и приятен поэту, и несколько докучает ему, и в то же время свидетельствует о внимательной, даже мелочной заботливости няни о воспитаннике. «Убогий невод» — одним штрихом рисует картину деревенской бедности, глуши и запустения. «Зеленая семья» — метафора, точно и кратко передающая внешний вид молодой, яркозеленеющей рощицы.

Точность слова всюду сочетается с его смысловой значимостью. Именно тщательная, скрупулезная живопись, тонкость оттенков и делают стихотворение поэтическим. Будничная повседневная действительность становится поэтичной, предстает перед читателем в художественной интерпретации, которая придана ей поэтом.

Стихотворение «...Вновь я посетил...» во многих отношениях характерно для последнего периода творчества Пушкина, видимо предвворя дальнейшее развитие его поэтического метода. Пушкиным достигнута здесь предельная простота и естественность выражения. Это непринужденный монолог, рассказ самого автора, в котором все, начиная с описания пейзажа и кончая душевными переживаниями поэ-

та, рассказано очень точно, со скупой сдержанностью. Конкретность и индивидуализация изображения в описании пейзажа и личных переживаний поэта сочетаются здесь с выражением основной идеи, определяющей построение художественного образа. Ведь Пушкин не просто описывает впечатление от Михайловского, он высказывает свое понимание жизни, неизменности закона вечного обновления. Эта философская мысль естественно вытекает из всего образного построения стихотворения.

Понятиям «возвышенного» и «прекрасного», являвшимся условиями поэтики классицизма и романтизма, Пушкин противопоставил прекрасное в самой жизни, познавательную роль искусства, в частности поэзии. Пейзаж Михайловского прекрасен своей скромной, не бросающейся в глаза красотой. С ним связаны жизненные впечатления и думы поэта. Но смысл стихотворения, его впечатляющая сила не в изображении этого пейзажа, а в той мысли, в том обобщающем, типизирующем смысле, который в нем заложен. Вместе с тем это никак не лишает поэтической свежести и притягательности картину природы, которая с такой конкретностью и ясностью нарисована в стихотворении.

Гимном всепобеждающей жизни, верой в разумность всего существующего, верой в будущее проникнуто это стихотворение, написанное поэтом в дни жестоких тревог, в тяжелейшую полосу его жизни. Наряду с «Памятником» оно является завещанием Пушкина, монологом, обращенным к будущим поколениям, звучащим бодростью и верой в непобедимость человеческих деяний, в вечное развитие и прогресс человечества. Пушкин-гуманист, Пушкин как мыслитель-материалист сказал здесь свое последнее слово.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|-----------|---|
| От автора | 3 |
|-----------|---|

I

| | |
|---|-----|
| Лирика Пушкина | 7 |
| Священная жертва | 71 |
| Образ автора в лирике Пушкина | 102 |
| О жанрах | 131 |
| Слово в лирике Пушкина | 174 |
| О рифме | 234 |
| Лицейская лирика | 259 |

II

| | |
|-----------------------------------|-----|
| «Деревня» | 297 |
| «К морю» | 310 |
| Гений чистой красоты | 327 |
| «Пророк» | 347 |
| «Воспоминание» | 364 |
| «Дорожные жалобы» | 375 |
| «Осень» | 387 |
| «...Вновь я посетил...» | 399 |

Степанов Николай Леонидович

ЛИРИКА ПУШКИНА

*

Редактор *Н. П. Ждановский*

Художник *М. Ф. Лохманова*

Худож. редактор *В. В. Медведев*

Техн. редактор *Н. Д. Бессонова*

Корректор *В. Н. Стаханова*

Сдано в набор 13/1 1959 г. Подписано
к печати 11/V 1959 г. А00391. Бумага
84×108¹/₂. Печ. л. 13 (21,32). Уч.-изд. л.
19,75. Тираж 10 000 экз. Заказ № 65.
Цена 9 р. 40 к.

Издательство «Советский писатель»
Москва К-9, Б. Гнезниковский пер., 10.

Тип. Москва, ул. Фр. Энгельса, 46.